27950

А. БУЧМА.

A. BUTSCHMA

31 (тридцать адна) отд. табл.

PLX

А. Бучма

Монографія

Текст

К. Буревій

A. Butschma

Monographie

Text von

K. Burewij

221089

Рух Ruch

g 278860

№ 275950

19 9 VI 33 р.

Редактор — Р. Шевченко. Референт оформу та друку — Василь Хмурий. Художник — Вадим Меллер.

Redakteur — R. Schewtschenko. Referent der Buchausstattung — Vasyl Chmuryj. Kunstmaler — Wadym Meller.

З нагоди двадцять п'ятих роковин роботи в театрі

XXV

Anlässlich des fünfundzwanzigsten Jahrestags der Bühnenpraxis

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі українського друку", „Картковому репертуарі" та інших показниках Української книжкової палати.

Техкерівник І. Козар
Коректори Чоботарева М., Німченко П.

Головліт № 7551. Зам. № 2. Тир. 2170. Арк. 6½. Передано до складання 20/XII—32 р. Підписано до друку 27/II—33 р. Літер у техн. арк. 55000. Папір 738 х 1044, вага ст. 65 і 82 кг. Надруков. в лабораторіях УНПК ім. М. О. Скрипника. Харків, 1933. Вид. № 149.

Державна Центр. Наукова Бібліотека

А. Бучма

А. Butschma

В особі Амврозія-Броніслава Бучми на українській сцені з'явилася постать нового героїчного актора, актора нової формації, нової школи і несподівано широкого діяпазону.

Не зважаючи на те, що широкі маси глядачів знайомилися з Бучмою із сцени лівого експериментального театру, Бучма швидко, майже раптово, був засвоєний масовим глядачем. Виходить так, що лівий актор Бучма став винятком ось у якому розумінні. До кожного лівого мистецького напрямку широкі маси трудящих напочатку ставляться досить обережно, витрачаючи певний одрізок часу на зрозуміння напрямку, на з'ясування всіх його позитивних і негативних рис. І тільки як пройде цей період і як уже спопуляризуються позитивні особливості нового мистецького напрямку, тільки тоді масовий сприймач мистецтва починає визнавати новий напрямок, тільки тоді починає визнавати й уславлювати носіїв ідей і образів цього напрямку.

Словом, ми хочемо сказати, що на популяризацію котрогось лівого мистецького напрямку чи окремого діяча цього напрямку потрібен досить довгий час. Театр Березіль, наприклад, довгий час здавався незрозумілим; його мистецькі засоби здавалися дивовижними і остільки оригінальними, що багатьом глядачам заважали сприймати вистави. Сьогодні ж харківський масовий глядач сказати це про Березіль уже не може. Поміж театром і глядачем знайдено міцний контакт.

У Бучми період одшукування контакту з глядачем був дуже короткий, можна навіть сказати, що цього періоду зовсім не було в акторській практиці Амврозія Бучми. Цей лівий актор якось зумів так підійти до масового пролетарського глядача, так щиро заглянути йому в очі і так легко й тепло промовити слово, що масовий пролетарський глядач одразу ж пізнав у ньому плоть од плоті своєї, задивився на нього й полюбив його. В особі Амврозія Бучми пролетарська маса раптом зрозуміла й засвоїла нового актора, актора революції.

Чим же пояснюється такий раптовий, такий широкий успіх?

Раптовий успіх Амврозія Бучми насамперед пояснюється його величезним талантом і невичерпною здібністю привабити людину й зачарувати, себто невичерпним „обаянием", як кажуть руські, тією принадністю й чарівністю, без якої людина взагалі не може бути актором.

А втім, раптовість успіху в мистецтві—це річ умовна: часто буває так, що за цією нібито раптовістю заховано багато років упертої праці. Взагалі в мистецтві нема нічого випадкового й незаслуженого. Можна сказати, що яка культура—таке й мистецтво, яка робота—такі й наслідки.

Виходить, що й актор Бучма не міг народитися з морської піни, як славутна героїня грецької мітології—богиня Афродіта, а мусів пройти певний життьовий шлях, набратися життьового досвіду, клясово визначитися й озброїтися культурно-мистецьким надбанням.

Цей шлях і цей досвід за собою Бучма має. Він не тільки талановитий актор, він іще й добре озброєний мистецькими засобами театральний майстер. Він—талановитий художник і улюбленець широких пролетарських мас.

Бучму українському пролетарському театрові дала Західня Україна.

Ми мало знаємо про театр Західньої України. Для нас, наддніпрянців, зовсім несподіваний був той факт, що цілий ряд наших театральних діячів, тих діячів, з чиєю активною участю відбувається на Україні театральна революція, вийшов з Галичини. Галичина дала нам Леся Курбаса, Бучму, Крушельницького, Гірняка, Бабіївну, Бортника й багато інших.

А що ми знали про театр цієї Галичини?

Дехто з нас пам'ятав про ті враження від театру „Руської бесіди" під керівництвом Теофіли Романович, які вивіз із своєї подорожі по Західній Україні М. Л. Кропивницький. Ця подорож відбулася 1875 року, себто 57 літ тому, а описано її значно пізніше, чому й здавалося, нібито театр Західньої України так і залишився некультурним до наших днів. В усякому разі так хотів показати його нам (і так показав) М. Л. Кропивницький, коли писав у своїх спогадах—„За тридцять п'ять літ", що галицький театр національно несвідомий, спольонізований, далекий від реалізму і зловживає всякими „курбетами".

Важкі матеріяльні умови, брак репертуару й досвідченої режисури спричинилися до того, що трупа Т. Романович року 1879 розпалася. Потім трупа знову зібралася і під керівництвом Гриневецького та Біберовича досягла деяких помітних на ті часи наслідків, але зовсім не визволилася з тієї театральної мізерії, яку закидав галицькому театрові Іван Франко. Потім досить помітним і продуктивним було керівництво Лопатинського. Д. Антонович свідчить, що під час проводу театром Лопатинського особливо розвинувся музичний репертуар. Цілий ряд опер і оперет перекладено на українську мову і виставлювано часами зовсім не зле на українському галицькому театрі, до чого не мало спричинилася виконавиця головних ролей Лопатинська, що мала дуже добре кольоратурне сопрано. Тоді в галицькому театрі виставляли „Травіяту", „Онєґіна", „Паяци", „Фавста", „Гальку", „Пташника з Тіролю", „Циганського барона", „Бідного Іонатана", „Веселу вдову" і багато інших; сам Лопатинський переклав „Жидівку" і „Cavalleria rusticana". Із українських оригінальних опер за часів Лопатинського виставляли „Різдвяну ніч" Лисенка, „Катерину" Аркаса, „Роксоляну" Січинського. (Д. Антонович. Триста років українського театру. Прага, 1925).

Як би там не було, а до 1904 року Галичина не мала стаціонарного театру. На тлі отієї—мовляв І. Франко—„нашої театральної мізерії" пройшла ціла низка надзвичайно оригінальних і яскравих акторських постатей, таких талановитих митців, як Іванна Ляновська-Біберовичева, Андрій Стечинський, Стефан Янович (батько Л. Курбаса), Вас. Юрчак, гордість галицького театру—знаменита акторка Рубчакова й багато інших, а стаціонарного театру, навіть приміщення для нього, не було. Коли 1904 року завітали до Галичини М. К. Заньковецька та М. К. Садовський, то з матеріяльного боку знайшли вони галицький театр майже в такому ж становищі, в якому він був іще під час гастролів М. Л. Кропивницького.

З реформаторських заходів М. К. Садовського нічого не вийшло.

Після цього дирекція Галицького театру довший час перебувала в руках досить досвідченого режисера Стадника, що зумів зібрати коло театру кращі акторські сили, створити потрібні для праці умови й остаточно зафіксувати мистецькі тенденції галицького театру в канонізації певних театральних традицій.

Основною тенденцією західньоукраїнського театру було стремління створити єдиний універсальний театр. Такий театр, щоб об'єднав у собі трагедію, драму, комедію, оперу, оперету й балет, бо на все це, коли його брати окремо, у західніх українців не було ні коштів, ні людей. Із нестатків та злиднів виросло (несвідомо виросло) величезне універсальне завдання: створити єдиний синтетичний театр. З орієнтацією на

такий театр і ріс західньоукраїнський актор: він мусів усе знати і все вміти — сьогодні в трагедії грати Гамлета, а завтра виступати коміком в українській комедії; завтра співати в якійсь опері, а позавтра — танцювати в опереті. Словом, галицький актор був і швець, і жнець, і в дуду грець. Цей універсалізм надто вже театралізував театр і відривав його від живого життя, від реалістичних устремлінь, про брак яких говорили М. Л. Кропивницький та І. Франко.

Можливо, що М. Л. Кропивницький та І. Франко, виходячи з інших мистецьких смаків, просто не помітили того позитивного, що мав у своїй роботі й у своїх устремліннях західньоукраїнський театр. У всякому разі нам тепер ясно, що це позитивне в роботі цього театру було, і шукати його слід насамперед в отому універсалізмі, що вишколив західньоукраїнського актора й навчив його прекрасно рухатися на сцені, танцювати, співати й орудувати всіма театральними жанрами.

„Театралізований театр" на Західній Україні дійшов свого зросту якраз тоді, коли на Великій Україні, під впливом руської літературщини, почали вбивати театральність на сцені й залітературювати театр. Отак напередодні імперіялістичної війни склалося два різних театральних світогляди: на Західній Україні акторське устремління поривалося до найбільшої театральности, до театральних ефектів, до сценічности, до співів, танку й руху, а на Великій Україні—до чехівської замріяности, до літературної статики, до натуралістичних п'єс Карпенка-Карого і до літературних п'єс Лесі Українки та О. Олеся, що теж марив і мріяв про невисловлені в дії казки. В Галичині Стадник керує універсальним, як оперетка, українським театром, а в Києві Садовський, здаючи свої позиції російським впливам, намагається перебудувати свій театр на статичний театр психологічних переживань.

„Психоложество" актора Великої України і динамічність актора Західньої України були непримиренними антиподами.

Ось у чому, на нашу думку, лежить ключ до зрозуміння того факту, що основні кадри реформаторів нашого театру вийшли не з нашого романтично-побутового театру, що або розкладався в полоні у гаркун-задунайщини або линяв у полоні у психоложества, а з театру Західньої України, що напередодні революції не встиг іще дійти до свого апогею і стремів до найвищої театральности, до вдосконалювання синтетичної динаміки.

В такому стані застав Бучма театр Йосипа Стадника, коли прийшов до нього пробувати свої акторські сили. Театр „Руської бесіди", на чолі якого стояв Йосип Стадник, мав уже свою історію, алеж мав свою історію й п'ятнадцятилітній Бучма, що встиг уже пройти хорошу життьову школу, встиг спробувати багатьох фахів, багатьох життьових комбінацій. Взагалі про Бучму можна сказати, що він не тільки актор з багатим мистецьким надбанням, а й людина з надзвичайно цікавою біографією.

Амврозій-Броніслав Максиміліянович Бучма народився у Львові 14 березня 1891 р. Батьки його—скромні люди селянського походження ввесь вік свій бідували в становищі пролетарів-залізничників: батько, колишній сільський учитель, більше тридцяти років служив на залізниці виличником, сторожем і маґазинером (комірником).

Дитинство Бучми промайнуло в жахливих матеріяльних умовах, у злиднях і голоді. В таких умовах загострюється зір і народжується здібність спостерігати. А спостерігати у великому місті було що. Бучма рано на-

вчився спостерігати. Він пам'ятає навіть ті картини, що відносяться до початку другого року його життя. Він добре їх пам'ятає і має право надіятися на свою пам'ять, бо вона в нього феноменальна. От, наприклад, пожежа... Горить великий млин. Надзвичайно яскраве видовище!.. А мама й сестра заперечують, кажуть, що Бронек не міг цього бачити, бо йому тоді було тільки один рік і два місяці. Так вони кажуть, а він добре пам'ятає море вогню, якісь карети, циліндри... Пам'ятає навіть, що сидів він тоді в сестри Ольги на руках і тримався за якісь залізні штахети...

Не забув Бучма й свого дитинства, трагічного дитинства...

На плечах у батьків дев'ятеро дітей, а заробітки малі, їсти нічого... Діти хворіють, умирають... Безпорадне становище, ніяких перспектив. І страшно жити на світі, бо відвезли одну сестричку на кладовище, а друга того ж дня й собі померла, та й сам Бронек хворий лежить, може теж помре... Словом, умови були такі, що з дев'ятьох дітей вижило тільки двоє: Бронек і Ольга, що обоє потім стали акторами.

Позначилося на дитинстві й те, що батько мав дуже важкий характер. Це була людина освічена й талановита, але з якимсь надривом. Можливо, що цей „надрив" походив від того, що він якось, бувши виличником, спустив з насипу паровоза й сидів за це в тюрмі... Потім батько був за нічного сторожа, а злидні ще більші були. Цікаве було хіба те, що батькові видали великого-великого кожуха, і Бронек вирізував собі з нього вовну на вуса, бо в хлопцеві рано прокинувся акторський талант, рано почала виявлятися здібність преображати світ і все перетворювати в образи. П'яти літ він захопився англо-бурською війною, віддаючи свої симпатії бурам і вибираючи собі ролю бура в дитячій грі. На жаль, не часто Бронекові доводилося гуляти на вулиці: з того моменту, як його вдарив кінь, йому заборонили бігати. Доводилося самому сидіти в хаті, поки мама з роботи прийде. І він сидів, сам-самісінький, змальовував картини з англо-бурської війни, влаштовував цілі баталії і фантазував без кінця.

Жадних цяцьок, жадних іграшок у малого Бучми не було. Тільки папір, олівець і скрипка. І п'ятилітній Бучма добре малював і добре грав на скрипці, бо все, за що він тільки не брався, завжди йому вдавалося.

Про свою колишню педагогічну діяльність батько не забув і на п'ятому році почав учити свого сина різних наук, а в першу чергу німецької мови, якою хлопець моментально оволодів.

А потім „нормалка"— початкова школа імени Конарського, в якій нічого було робити, бо невеличкі дози навчання хлопець надзвичайно швидко сприймав, маючи найкращі бали з усіх предметів, крім „обичаю", себто поведінки, яка сумирністю та дисциплінованістю ні в якому разі не відзначалася. Потім виявилося, що школа багатий матеріял дає для лицедійства: перед шкільною авдиторією можна було з великим успіхом копіювати учителів або, замість відповідати урок, прочитати вчителеві якогось вірша!

До цього часу виховували Бучму і дома і в школі по-польському. Батько—людина з революційним світоглядом і соціял-демократичними зв'язками—не звертав уваги на національне виховання дітей і сам розмовляв з ними польською мовою. Аж ось почала загострюватися в Галичині національна боротьба, і батько став національно самовизначатися. Це спричинилося до того, що Бронека під час канікул підготовили з української мови й віддали до 1. української гімназії у Львові. І знову пішло навчання, знову *дуже добре* з усіх предметів, опріч капосного „обичаю".

Малому Бучмі, що перебував тепер у стані новоспеченого українського патріота, надзвичайно подобалися такі моменти, коли навчання припинялося з причини хоч би таких патріотичних „подвигів", як битва з москвофілами. В першій же „битві" з москвофілами Бучма виступав у ролі українського патріота: сидів за якимсь ящиком з дровами, як за фортецею, і шпурляв відтіля в новоспечених „ворогів" своїх.

Та не довго Бучмі довелося пробути в 1. українській гімназії. Його акторська натура в шкільній авдиторії відчула дуже вдячну публіку для своїх лицедійських вправ: його копіювання вчителів користувалися в школі надзвичайним успіхом. А коли так, то Бучма не забариться показати своїм шкільним товаришам свій справді блискучий атракціон.

Цей атракціон, наче грім, упав на голови гімназіяльного начальства: Бронек Бучма виліз у вікно на четвертому поверсі і вузеньким виступцем попід вікнами пройшов через увесь корпус гімназії!..

Недовго думали українські Передонови й вирішили: учня 2. кляси Бучму за анархічну вдачу й анархічні вчинки виключити з 1. української гімназії.

Це надзвичайно вразило малого Бучму і внесло в сім'ю безконечну драму. Батько так це як драму і сприйняв: вихопив револьвера і трохи не застрелив сина. Рухливий і прудкий, Бронек утік, вибивши вікно...

Для хлопця почалася страшна доба: не можна було дома бути в присутності батька. Нарешті, батько остаточно вирішив:

— Не послухав мене Бронек, зруйнував мої пляни... Так нехай же не надіється вчитись, а хай береться до якогось ремесла.

І відвезли Бронека на село до двоюрідного дядька. Дядько цей був дуже ориґінальна людина. Скінчивши гімназію, він осів на землі й захопився підвищенням хліборобської культури. В цілому це був якийсь своєрідний москвофіл-народник. Оцей дядько і прищепив Бронекові „робочу дисципліну": дванадцятилітній хлопець пройшов усю сільську роботу...

На сільській роботі відпочив, зміцнів і закохався в природу. Дуже любив бувати в лісі, працювати на пасіці, ходити на полювання або на конях верхи їздити, особливо водити їх пасти на ніч.

Дядько був цілком задоволений із свого помічника.

Повів якось Бронек коні на ніч... Ніч швидко промайнула в своїй ліричній загадковості та в оповіданнях пастухів... Повернувся додому, аж батько приїхав... Кинувся хлопець до батька: може ж він хоч тепер простить, але батько не тільки не дав руки, а й слова не промовив.

Важко було пережити таку образу і думав, що не переживе. Нарешті, додумався на дванадцятому році свого життя, що не слід жити, коли життя таке важке. Вирішив застрелитися і раз якось, не дуже влучно, спробував... На щастя, швидко приспіла моральна допомога в особі сестри, що приїхала його забрати додому.

Сестра Ольга—це світлий провідний промінь у житті молодого Бучми. Тоді вона вже була акторкою і своїм сміливим поривом до мистецтва торувала шляхи своєму братові, майбутньому революційному акторові.

Ольга Бучма (по чоловікові Левицька, а по сцені Шпіхлерська) являла собою досить цікаву акторську індивідуальність. Поперше, це була прекрасна співачка; спочатку вона співала в польській опері, а потім перейшла в український театр „Руської бесіди". За голос її прозвали соловейком. Через сестру батько став ворогом сцени: йому не хотілося, щоб його доньо-

ка була акторкою. Проте, коли співала Ольга, батько не міг утриматися і завжди плакав. А співала вона справді чудово, бо володіла надзвичайним голосом і багатими акторськими даними. Коли Ольга втратила свій розкішний голос, то не розгубилася, а перейшла на драму і стала хорошою драматичною акторкою. Згодом вона потрясала глядачів у своїй коронній драматичній ролі (Міра Ефрос). Роля в неї була так оброблена, що кульмінація припадала на момент без слів. У залі вже велике напруження, і от знову її вихід: вона робить крок через поріг, без слів, без жадного звуку, але робить так виразно, що напруження в залі розряджується риданням.

Так от ця саме Ольга, тоді ще молода акторка, привезла Бучму додому. Вона й мати вжили всіх заходів, щоб помирити батька з сином, але батько був неприступний, він ніколи не балакав з Бронеком, ніколи не їв разом із ним. Довелося перемагати батькову впертість надзвичайною роботою. Бронек так узявся до навчання, що за один місяць скінчив другу й третю кляси гімназії, склавши екстерном іспити. Повеселішав трохи батько. І от Бронек вирішив зовсім його порадувати: до батькових іменин виготував сюрприза—нарисував батькового портрета і виставив на почесному місці. А малював уже тоді Бронек так, що йому пророкували великі успіхи на образотворчому фронті й заохочували готуватися до вступу в Краківську академію мистецтв.

Коли батько увійшов до кімнати й побачив свого портрета, справді чудового портрета, то від радости заплакав, а Бронек і кинувся тоді до нього, щоб поцілувати його руку... Але батько не забув того, що Бронек зруйнував його пляни, і не дав руки поцілувати, вирвав її.

Через деякий час захворів батько: в сьомий раз було в нього запалення легень. Пролежав два тижні. Скликали консиліюм. Становище, очевидячки, безнадійне, бо мати якось таємниче шепоче з лікарями. Нарешті, всі повиходили, пішла кудись і мати. В хаті залишилися тільки хворий батько з малим Бронеком.

Важко на серці стало, замислився Бронек... Коли раптом чує:

— Бронек!

Не зрозумів спочатку. Коли знову:

— Чуєш, Бронек?

Та це ж батьків голос! Це ж він уперше за рік промовляє до нього, до Бронека! В один момент підскочив до ліжка, став навколішки й ридав сльозами радости, що, нарешті, його батько простив. А батько обійняв його, міцно стиснув і почав говорити про свою велику батьківську любов:

— Важко було жити, горя багато пережив... Дітей дев'ятеро, а залишився один син, один!.. Я в тебе поклав усю любов свою, бо Оля нічого не дасть сім'ї, вона акторка... Велику любов і всі надії поклав я на тебе, бо ти останній в роду: Через велику любов і сердився на тебе...

Молодий Бучма проливав сльози першого щастя свого і в батькових обіймах заснув щасливим сном. Прокинувся від болю: шию давило... В хаті темно і тихо, навіть годинник не цокає... Звільнився з батькових рук, сів на диванчику, дивиться—аж батько спить, але рот у нього відкритий... На хлопця чомусь напав жах, він боявся зробити крок, не міг устати... Коли раптом почувся страшенний крик сестри Ольги, що повернулася з театру:

— Помер! Тато помер!

Велике щастя молодого Бучми раптом обернулося на колосальну трагедію. Можливо, що в оцей саме момент невмолиме життя провело першу трагічну рису в характері Амврозія-Броніслава Бучми.

Почалося ще важче з матеріяльного боку життя. Заробляв копійки, беручи участь в аматорських виставах просвітянського гуртка. Влітку працював на будівельних роботах, став мулярем і, працюючи на будівлі одного технікуму, заробляв по 5-7 корон у день. Через деякий час його віддали в військову оркестру 30. полку. До цього часу Бучма вже знав скрипку, віолю й контрабас. Посадили тут його за контрабаса, але він не хотів бути військовим і домігся, що його віддали в оркестру т-ва „Сокіл". Далі вчився у шваґра в духовій оркестрі на баритоні, а в симфонічній оркестрі—на контрабасі й віолі. Познайомився з професором Лобожеським, відомим музикою, що грав у опері, і вчився в нього, разом із його сином, грати на віолі.

Тут іще раз треба підкреслити, що на юнаковому шляху скрізь був успіх: до чого він не брався—все виконував з успіхом, скрізь був перший.

Надійшов 1905 рік.

Сестра Ольга грала в театрі Йосипа Стадника, а Бронек перебивався з хліба на квас, граючи в драмгуртках. Він уже навіть став відомим аматором, бо з величезним успіхом зіграв ролю Кантика, своєрідного люмпена, в польській п'єсі „Вісляци". Другий успіх полягав у тому, що молодий Бучма став одним із кращих сокольських гімнастів. На злеті „соколів" 1905 року Бучма вже один із чотирьох стоїть на трибунках і показує сокольській масі, як треба робити гімнастичні вправи.

В цей момент сестра закликала Бучму до театру „Руської бесіди", що перебував десь на ґастролях. З радістю поїхав і здивував Стадника своїми акторськими даними. Але дириґент Косак зауважив, що чудовий голос Бучми перебуває саме в стані мутації, що не треба ризикувати, а слід вичекати деякий момент, поки голос переродиться й зміцніє. Довелося вичікувати. І знову фізична робота на селі, а в місті—захоплення гімнастикою, акробатикою та аматорськими виставами.

Нарешті, надійшов лист від Стадника—і молодий фантаст покинув усе і подався до театру. Прийняли його до трупи хористом і на вихідні ролі.

Перша роля, яку Бучма грав у театрі Йосипа Стадника, в справжньому театрі, була роля льокая в „Батьковій казці". Це власне була не роля, а тільки ремарка, бо в тексті Карпенка-Карого з приводу цього льокая тільки два слова значиться, а саме: „(виносять самовар)". Так от оце „виносять самовар" і довелося Бучмі вперше грати на сцені театру „Руської бесіди".

Момент був надто відповідальний, щоб його знехтувати. І молодий актор його не знехтував. Він став думати про ту людину, яка могла б винести отой нещасний самовар, і додумався, що це, безумовно, людина дуже стара, найстаріша серед свого оточення, така стара, що ледве ходить. Довго й уважно попрацював над ґримом. Обдумав усі дрібниці: як ступити, як обіграти речі—самовар, стіл, скатертину... І коли вийшов на сцену із своїм самоваром, то його зустрів грім оплесків. А потім цілих три рецензії (одна німецька) писали про цей вихід. Рецензенти пророкували молодому акторові прекрасне майбутнє. І на цей раз вони не помилилися... Успіх одразу окрилив Бучму, і він став уперто працювати, працювати без кінця, з власної ініціятиви розучуючи різні ролі, бо Стадник на по-

чатку давав грати лише характерні ролі, яких не міг грати, бо були вони не в його природі. Навіть відмовлявся від них, але Стадник, бувши досвідченим театральним педагогом, наполягав:

— Ви актор, а тому й мусите грати якраз ті ролі, які вам важко грати.

Стадник не був високим митцем, не міг дати якесь оригінальне обличчя театрові, алеж він був хорошою людиною, прекрасним організатором і досвідченим театральним педагогом. Він знав і любив театральну справу. Як педагог, Стадник мав той плюс, що не визнавав амплюа. Він говорив, що актор на амплюа не може рости; що амплюа створилися через акторські лінощі та організаційні хитрощі, що справжній актор мусить усе робити, використовуючи його для свого росту. Вистави у Стадника трималися виключно на акторах. І актори були хороші.

Найбільше враження на Бучму справила знаменита акторка Рубчакова. Це була велика акторка, з нечуваним діяпазоном: вона могла виступати в трагедії, в опері й фарсі. Відомий театральний критик і режисер Степан Чернецький називає Рубчакову „найвизначнішим явищем", яке „український театр у Галичині видав за останнє 25-ліття". Рубчакова кожну психічну проблему на сцені розв'язувала „прямо ясноявою", уміла й любила грацювати: вона справді була виключним явищем на нашій сцені — „розуміла, що в театрі, крім талану, треба ще й труда, совісного тяжкого труда... З часу, коли Рубчакова вибилася на першорядні ролі, не спочивала вже ні днини. Несла на собі весь репертуар українського театру в Галичині. І драма, і комедія, і опера, і оперета не обійшлися вже без її участи". Застав Бучма в театрі Йосипа Стадника й відому акторку Осиповичеву, акторку на характерні ролі і співачку, про яку теплим словом згадує М. К. Садовський у своїх театральних згадках, і актора Василя Юрчака, знаменитого коміка, що вмів сміятися крізь сльози і дивувати своїм акторським діяпазоном. Той же Чарнецький про нього говорить, що „скаля творчости Юрчака була незвичайно широка, вслід за тим зображувані ним типи дуже відмінні й далекі від себе на всій ширині, від Квітчиного Стецька починаючи і на Франковому Миколі Задорожньому („Украдене щастя") кінчаючи. Знаменитий він був і у відтворюванні міщанського світу... Юрчак був серйозним глибоким народнім актором і до драми. В його голосі було стільки драматичних наголосів, у грі стільки драматичного виразу й сили, що тут саме вдирався він на верхи творчости, тут проявляв він свій талан у всій його силі та глибині... Поза тісно драматичними наголосами був у грі Юрчака щирий тихий ліризм. Юрчак умів устами, лицем, очима, рухами снувати фраґменти якихось ліричних мелодій чи цілих поем". (С. Чарнецький. Василь Юрчак. „Шляхи", 1916, 3—4).

У цих акторів (та ще в описаної вище сестри своєї Ольги) вчився Бучма на початку своєї театральної діяльности, учився на практиці, на самій акторській роботі.

Учоба провадилася в кількох напрямках. Стадник примушував, як уже говорено, грати характерні ролі. Коли Бучма зіграв кремезного діда, старого козака Дениса в драмі Б. Грінченка „Серед бурі", зіграв краще, ніж до того його грали, то Стадник зрозумів, що в особі молодого Бучми він має діло з надзвичайно здібним актором, і з того часу почав витягати Бучму, висовувати його на видне місце, давати ролі поруч себе і своєї дружини, молодої талановитої акторки, що замінила потім, по смерті, Руб-

275950

чакову. Все частіше й частіше почало з'являтися на роботі та на виставах тріо: Стадник, Стадникова і Бучма.

Музичний зроду і музично освічений, що вже грав на багатьох інструментах, молодий актор в процесі театральної роботи вчився співати й танцювати.

Не зважаючи на природну ритмічність і пластичність, молодому Бучмі здавалося, що він надто неповоротний, вахлакуватий, важкий. Це спричинилося до того, що молодий актор почав захоплюватися танцями. Танцювати вчився в актора Ніжанківського, що ставив народні танки, козачки, коломийки, і в балетмайстра Коріцинського, що добре розумівся на класичному балеті. Працював з учителями і сам, дома без кінця й відпочинку танцював і танцював, поки не переконався, що можна вже виступити із своїми танцями на сцені. Успіх мав великий.

Знадобилася й феноменальна Бучмина пам'ять: розучуючи з власної ініціятиви різноманітні ролі, Бучма скоро вивчив напам'ять майже ввесь репертуар театру „Руської бесіди". Але він знав не тільки текст, а й мізансцени, і кожну ролю міг зіграти. Це призвело до того, що Бучма став заміняти майже всіх акторів, що з якоїсь причини не могли брати участи у виставі.

І от якось раптом не зміг виступити в спектаклі знаменитий Юрчак. Ішла п'єса Гордіна „Сатана"; Юрчак грає в ній ролю Хацкеля... Хто ж може замінити Юрчака?.. Бучма вже був заґримований на іншу ролю, і от йому довелося змінити ґрим і передягтися, щоб урятувати виставу. Разом із передяганням пригадує мізансцени, підчитує ролю і виходить. Виставу було врятовано, а актор, що ризикнув замінити самого Юрчака, не тільки не провалився, а навіть подобався глядачам і в кінці монологу дістав цілий грім оплесків. Цей виступ справив велике враження.

Багато ролей, багато образів промелькнуло за цей період акторської діяльности Амвросія Бучми. Досить яскраво в цьому калейдоскопі виступає образ Соломона („Міра Ефрос"), що був, може, найпершою солідною роботою актора Бучми. Роля Соломона не відповідала природним даним актора, треба було ці дані, цей свій природний матеріял перемогти й підпорядкувати певному художньому образові. Це завдання Бучма розв'язав блискуче, давши яскравий образ, насичений певним соціяльним змістом.

Тодішній стан українського театру не задовольняв не тільки Івана Франка, а й багатьох інших письменників та діячів. Усе частіше й частіше говорили в пресі про хиби українського театру на Великій і на Західній Україні. Це був момент, коли европейська театральна думка робила переоцінку цінностей і підносила кардинальні питання з теорії театрального мистецтва. Це був розгар діяльности таких театральних реформаторів, як Гордон Крег, К. С. Станіславський і Ґеорґ Фукс.

Чутки про нові театральні ідеї доходили й до українських акторів, а особливо вони тривожили акторську молодь.

Бучма ще на зорі своєї акторської діяльности зрозумів, що старий дрібнобуржуазний театр доживає свої дні, бо в повітрі запахло великими грозами.

Шукаючи чогось нового й свіжого, шукаючи несвідомо, помацки, Бучма більше й більше захоплюється танком, починає сам творити танки, підбирати партнерів із акторської молоді й розучувати з ними цілі балети в оперетах, цілі оперети, конкуруючи своїми балетами навіть із польською

Харківська державна НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ім. В. Г. Короленка № 275950

оперетою, хореографічна майстерність якої стояла на дуже значній височині. Ідучи цим шляхом, молодий балетмайстер-актор виконує вже досить помітну режисерську роботу: скупчує біля себе всю молодь театру „Руської бесіди", ставить невеликі речі, водевілі, пантоміми, демонструє все це перед трупою,—в наслідок цієї роботи Стадник дає молоді дозвіл давати ранкові вистави під керівництвом А. Бучми. Коли ж Стадник довідався, що Бучма не тільки дав роботу молоднякові, а навіть зорганізував його в товариство, що під назвою „Турбан" мало свій статут, свою дисципліну і свої порядки,—то надзвичайно розгнівався і за те, що Бучма утворив „державу в державі", звільнив його з театру „Руської бесіди". Було це року 1912, майже напередодні імперіялістичної війни.

І знову Бучма опинився в становищі людини, якій нікуди йти, в якої нема перспектив, бо український театр у Галичині був лише один, той театр „Руської бесіди", із якого його звільнили.

І довелося йти до польського (Львівсько-міського) театру. Тут адміністрація захопилася його акторськими можливостями і почала робити заходи, щоб допомогти молодому акторові і цим приручити його (влаштували, наприклад, учитися в консерваторії, де Бучма встиг прослухати тільки п'ять лекцій), але приїхав Стадник і почав благати адміністрацію театру, щоб звільнили Бучму, доводячи, що без цього актора його театр не може існувати. Нарешті Стадник усіх ублагав і повіз Бучму до свого театру.

Бучма інтенсивно працює в театрі „Руської бесіди", поки не з'явилася на обрії темна постать капіталіста Сірецького, що, наживши великі гроші на постачанні іміґрантів до Америки, забажав виступити в ролі театрального мецената. З допомогою інтриґ та грошей Сірецький дезорганізував трупу, вижив Стадника і захопив у свої руки директорство. Стадник примушений був заснувати окрему трупу на засадах товариства, до якого не забарився приєднатися й Амврозій Бучма.

Граючи в т-ві під орудою Стадника, Бучма дає цілу низку оригінальних образів: у „Казці старого млина" створює феєричний образ діда-мірошника, в „Урієль Акості" з великим успіхом грає Бен Акібу і самого Урієля, в „Базарі" В. Винниченка створює тип Цінности Марковича, а в „Брехні" з величезним художнім успіхом грає Андрія.

Колектив працює ретельно, актори захоплені й абсолютно все роблять сами—прибирають залю, малюють декорації і т. д.

Але тут ударив іще нечуваний грім—перші постріли світових хижаків, що все змели і закружляли в скаженому вихорі імперіялістичної війни.

Український актор Західньої України мусив узяти зброю й вирушити в похід — на захист інтересів австрійської зграї капіталістичних хижаків на чолі з Габсбурґами, а український актор Великої України, узявши зброю, мусив вирушити на захист інтересів російської зграї капіталістичних хижаків на чолі з Романовими.

Бучма спочатку ухиляється від мобілізації, перебуває деякий час на нелеґальному становищі, але виявилося, що це становище загрожує репресіями родині. Двоюрідного брата, з яким Бучма колись пас коні, вже заарештовано „як русофіла"; загрожував арешт і дружині Бучми — акторці Пилипенковій, що мала російське підданство. Щоб не потерпіла родина, Бучма оголосився у Львові, став солдатом і мерщій же взяв офіційний шлюб з акторкою Пилипенковою, бо до цього часу вони, обоє атеїсти,

жили не вінчані. Цей шлюб надавав Пилипенковій австрійського підданства і врятовував її від арешту. На другий день після шлюбу Бучма, як солдат, що самовільно згаяв час на вінчання, сідає на гауптвахту.

А потім Бучмі довелося стояти якось на караулі біля братової тюрми... Багато пережив за цей момент. А далі смерть братова... За що його розстріляли? І як помститися за смерть його? Хто винен?

А далі пішли ще жахніші картини імперіялістичної війни.

В бою під Городком Бучму поранено в ногу, в другому бою, під тим же Городком, його засипало землею, але він ще кріпився, в розпач не вдавався аж до відступу австрійської армії до Перемишлю. Тут у військовій кар'єрі Бучми, що вже став старшим унтер-офіцером, починається криза. Все частіше й частіше доводиться думати про війну. Голодне військо в Перемишлі спить на вулиці... Видали гнилі консерви й наказали не їсти їх. Люди поїли. За це цілий полк покарано „підвіскою"... Це Бучму зірвало з дисциплінарного цепу і при першій же нагоді він стає бунтівником: побив якогось офіцерика (щось на зразок наших земгусарів), який вимагав, щоб Бучма встав перед ним. Бучму побили, наділи на нього шпанґи (залізні наручники і наножники, із спеціяльними зазубнями, що в'їдаються в тіло) і кинули на підлогу. Пролежав непритомний десять годин. А потім пригадав, що він актор, і, домагаючись, щоб звільнили від шпанґів, розіграв величезну гістерику. Допомогло: шпанґи скинули, алеж повідомили, що за бунтівницький вчинок на фронті йому загрожує розстріл без суду.

Написав передсмертного листа матері і сидів у казематі під загрозою смерти... Колись актор Бучма пригадає цей момент на театрі, алеж зараз не до театру, зараз треба виграти власне життя. І Бучма вигравав його протягом цілого тижня. Щодня його водили „з рапортом" до відомого ката Західньої України — генерал-майора Ніккеля, і щодня Бучма розігрував перед цим генералом бравого солдата Швейка... Так, так, Швейка! Бучмі довелося зіграти Швейка значно раніш, ніж його написав Гашек. А як він талановито грав на цей раз, так грав, що солдатська маса цілого полку з великим напруженням переживала його гру.

З цього моменту Бучма вже стає свідомим ворогом війни; він уже готовий спрямувати свою рушницю проти тих клясових ворогів, що послали його на цю війну.

19 березня 1915 року Бучма попадає в полон до руських. Отут і починається в житті актора Бучми калейдоскоп різноманітних, найжахливіших і найнеймовірніших подій і пригод.

Життя в полоні, голод, хвороба, втеча з полону... Життя на документи біженця, праця на земляних роботах, служба об'їзним у маєтку гр. Толстого на ст. „Головчино" і складачем при друкарні в містечку Гайвороні. Вибух революції — і абсолютне нерозуміння подій: на Великій Україні все перемішалося, нічого не можна розібрати, бо, як здавалось йому, напочатку „свої б'ють своїх"... Мандрівка по Україні, робота в Києві: вантажником, кельнером, канцеляристом...

Не кидаючи думати про театр, Бучма йде вчитися в Музично-театральну школу ім. М. В. Лисенка (тепер Київський муздрамін); його приймають на другий курс і одночасно запрошують до театру М. К. Садовського. І от знову Бучма в театрі, алеж старий театр його вже зовсім не задовольняє. Бучма вже більше цікавиться революцією, ніж театром: бере активну участь в боротьбі з гетьманщиною, в театрі переховує зброю і,

добре знаючи німецьку мову, провадить аґітацію серед німецьких солдатів. Словом, Бучма грає не на театральній, а на життьовій сцені, і грає з піднесенням, використовуючи свою багату акторську техніку.

Захворів, лежав у шпиталі в Козятині, а потім поїхав на Західню Україну. Тарнопіль, Стрий... Голодний і хворий, упав на вулиці. А тут, у Стрию, де жила сестра й мати, тут його вже давно поховали, давно вже одплакали...

Не встиг поправитися, як довелося пережити ще одну особисту драму— розлуку з дружиною. Але обрії вже почали прояснятися: Бучма знову в театрі, на цей раз у театрі Бенцаля і Рубчака, в складі якого багато було знайомих акторів: Кат. Рубчаківна, Осиповичева, Юрчакова й інші. Познайомився тут з молодим талановитим актором Євгеном Калиним, що побував раніш у Молодому театрі і тепер був захоплений питанням про реформу театру. Перетворили трупу на колектив. Калин став головою товариства, а Бучма — режисером. Пройшли через Проскурів, Могилів, Вінницю... „Новий Львівський театр", у складі якого вже були Й. Й. Гірняк і М. М. Крушельницький, а на чолі стояли Бучма і Калин,— цей театр зустрівся у Вінниці з недобитками Державного театру, частина якого на чолі з Загаровим утекла за кордон, а друга на чолі з Г. Н. Юрою лишилась у Вінниці. Прийняли до т-ва Юру і його акторів: Ватулю, Добровольську, Самійленка й інших. 28 січня 1920 року переконструювали організацію і назвали театр „Новим драматичним театром ім. І. Франка". Художнім керівником став Г. П. Юра. В такому складі театр проіснував до 1921 р., коли шукачі нового театру: Бучма, Гірняк, Добровольська й інші покинули театр ім. Франка і заснували в Черкасах театр-студію і при ньому студію, з якими потім переїхали до Херсону, де довели склад студії до 200 чоловіка. Бучма керує театром і студією, особливо захоплюючись студійною роботою, шукаючи нового, революційного театру, бо йому, Бучмі, що пройшов фронти імперіялістичної і громадянської війни, не було вже повороту до старого театру, до старих метод акторської роботи.

Важкі провінціяльні умови, голод і матеріяльна скрута розвалили театр-студію. Кілька чоловік цього театру-студії на чолі з Бучмою, Гірняком і Добровольською блукають деякий час по Україні, працюючи на заводах, аж поки восени 1922 року не попадають до Києва. Тут вони зустрічаються з Л. Курбасом і організовують у Троїцькому народньому домі Театральну майстерню „Березіль" № 2, що згодом перетворилася на майстерню № 4.

На цьому можна було б скінчити біографію А. М. Бучми, бо те, що було далі, здається, всім відоме. Всі знають, як організувався і ріс театр „Березіль", усі знають, як ріс у цьому театрі Амврозій Бучма. Але цього мало. Бучма не тільки ріс і вдосконалювався в „Березолі": він там учив інших і сам учився, він пройшов дорогу березолівських шукань і березолівської боротьби за новий революційний театр, за театр пролетарської революції. Не тиху пристань знайшов Бучма в театрі „Березіль", а театральну революцію, справжні театральні барикади, руйнацію буржуазного театру і розчищування велетенського місця для театру пролетарського.

Ставши на березолівському ґрунті, Бучма побачив перед собою величезні перспективи. Він зрозумів, що в особі Леся Курбаса український театр знайшов свого новатора-революціонера, того ватажка, який виконає на українській сцені всі ті завдання, що їх ставили перед театром Гордон Крег, Станіславський, Мейєрхольд. І не тільки виконає, а піде значно далі і

скаже своє оригінальне слово. Бучма зрозумів, що театр „Березіль" — це той театр, який дасть йому можливість до кінця розгорнути свої крила, який використає ввесь досвід життьовий Бучми, всю широчінь і глибочінь його таланту, все страждання і всю любов його.

В цьому театрі Бучма зустрівся з новою публікою, з революційним пролетарським глядачем.

Лівий актор Бучма на сцені лівого театру „Березіль" зустрівся з новим глядачем, з тим глядачем, що на той час не встиг іще звикнути до театральних експериментів, не встиг іще засвоїти позитивні елементи нового мистецького напрямку, хоч і стимулював його, зустрівся і так тепло й щиро заговорив до цього глядача, так легко й тепло підійшов до нього, що новий пролетарський глядач одразу ж пізнав у Бучмі революційного актора, пізнав, задивився на нього і полюбив його.

Перший Бучмин образ на сцені „Березоля" був Джіммі Гіґґінс. Надзвичайно реальний і зрозумілий пролетарському глядачеві образ американського рядового пролетаря-пропаґандиста, що, переживаючи імперіялістичну війну і на її тлі особисту трагедію, втрачає віру в абстрактну справедливість, але не впадає в розпач і знаходить шляхи до міжнародньої солідарности пролетаріяту, поволі, майже непомітно для себе, переходячи з ґумових соціял-демократичних плятформ на залізні рейки комуністичного робітничого руху.

Основною темою Курбасової інсценізації за романом У. Сінклера було завдання: через події на фронті і через життя в тилу під час імперіялістичної війни знайти лінію правильної клясової поведінки в інтерпретації середнього американського фабрично-заводського робітника.

Цей робітник, Джіммі Гіґґінс—надзвичайно щира й самовіддана людина. Кому ж грати цю ролю? Хто зможе створити цей образ, як не Амврозій Бучма, що сам пройшов шляхи і тортури імперіялістичної війни?.. Мистецтво часто буває таке ж невмолиме, як і життя: воно іноді дуже важкі завдання ставить перед людиною... І от на цей раз такі важкі завдання від мистецтва були поставлені перед актором Бучмою:

— Акторе Бучмо, а може ти пригадаєш образ свого нещасного батька, задушеного злиднями й роботою, і покажеш його глядачам у симпатичних рисах американського Джіммі?

— Акторе Бучмо, а може ти пригадаєш, як тебе самого хижаки імперіялістичної війни заковували в шпанґи і тримали під загрозою смерти? Може ти пригадаєш свій біль і покажеш його глядачам крізь призму симпатичного американського Джіммі? Нехай цей Джіммі стане рідним нам Іваном, помноженим на міжнародню солідарність робітничої кляси, нехай він увійде в нашу свідомість як живий символ пролетарського сумління.

Бучма виконав своє завдання блискуче. Роля не розходилася з акторовою природою, а актор умів іще підпорядковувати цю природу мистецьким завданням і, використавши поради Л. Курбаса, зумів пов'язати їх в одно ціле і дати прекрасний образ американського шукача справедливости. Бучма так тепло й щиро передавав американця-іміґранта, інтернаціонального іміґранта — може ірляндця, а може й українця,— так щиро показував цього „американця", обтяженого сім'єю і вічною експлуатацією, заклопотаного думками про хатні справи й міжнародню справедливість, що глядач, не звертаючи уваги на ліве оформлення, на незрозумілі рухи,

сконцентровував свою увагу на симпатичних рисах хорошого Джіммі, одразу ж сприймав його, співчував йому, надіявся на нього. А добродушний Джіммі, опріч своєї симпатичности, уміє ще викликати в глядача сміх, уміє надзвичайно тонко комізувати. Справжня незабутня картина була, коли Джіммі йшов на загальні збори своєї соціял-демократичної організації разом із дітьми й дружиною. Одну дитину він несе, другу везе, думає про загальні збори, про війну й соціял-демократичну справедливість, та й дружина ж його, Лізі, хоче йому слово сказати... А він же за те, щоб усім гарно було; він дітей везе, одне слово скаже про політику, а з другим до Лізі усміхається...

Це правда, Джіммі не розуміє, чому це німецькі соціял-демократи зрадили міжнародню солідарність, не розуміє, що таке націоналізм і чим різниться він від інтернаціоналізму, а все ж Джіммі хороший, він чесний і щирий, він, хоч і не розуміє, алеж не розуміє чесно і по-чесному хороше й тепло говорить про це. Актор своєю проникливістю в природу людини захоплює глядача. Таких моментів спектаклю, як павза Бучми, коли він довідується, що вибухом зруйнувало його приміщення і його сім'ю, таких моментів не можна забути. Або ота повна наївности й іронії сцена, коли Джіммі аґітує англійського короля?.. В Джіммі Ґіттінсі Бучма широко розгорнув свою умілість подавати зворушливі типи. А це дуже важке завдання — показати зворушливу постать. Тут треба пам'ятати, що силоміць любим не станеш. Як не буде працювати актор, як не наполягатиме на себе, а коли в нього оцієї природної вмілости чарувати нема, то всі зусилля його обернуться на нівець. Бучма дуже тонко грає в таких випадках своєю чарівністю, отим „обаянием", про яке ми говорили на початку статті. Як у Джіммі Ґіттінсі, так і завжди в подаванні зворушливих типів, Бучма цвітистий, багатобарвний. Він не тільки грає з привабністю, він знає всі секрети її, він у ній скупчує все, що є в його акторській природі. Алеж він не тільки захоплює глядача своєю симпатичністю, він підносить образ на високий драматичний рівень. Остання дія „Джіммі Ґіттінса" — це переможний патос хорошої людини, простий патос, як і сама людина: Джіммі став комуністом і так же просто, як і жив, іде на страту за свої ідеї. Його піймали з більшовицькими проклямаціями і завдають за це тортурів. Він терпить муки, але не викаже своїх спільників, не поступиться перед своїми клясовими ворогами. Бучма в образі середнього американця-іміґранта підноситься в теплоті й простоті своїй до тієї височини, яка межує з божевіллям, підноситься і там перемагає.

Ми раніш уже зазначали, що Бучма — актор широкого діяпазону. І на березолівській роботі він не забарився це продемонструвати. Після Джіммі Ґіттінса, такого симпатичного й зворушливого образа, в „Машиноборцях" Бучма грає вже зовсім іншого типа — лорда Байрона, який перед високими зборами палати лордів, що обговорює білл про кари на робітників, які знищили машини, протестує проти цього білу й доводить, що до злочину робітників призвели злидні, голод і мізерна платня. Здавалось би, що на тлі лордівської кунсткамери можна було б і лорда Байрона подати в пляні симпатичної людини, не забуваючи, а навіть підкреслюючи, що лорд виступає в оборону робітників. Таке трактування лорда Байрона було б дуже прямолінійне і політично маніловське. Цілком зрозуміла річ, чому революційний театр на таке трактування не пішов. Бучма на тлі добродушної природи лорда Байрона тонкими іронічними рисами дає портрет людини

з аристократії, що теж за народ, мовляв, теж за революцію, тільки з умовою, щоб цю революцію робили в білих рукавичках.

Ще дальший крок від свого, користуючись старою термінологією, амплюа Бучма зробив у „Макбеті". Немов спеціяльно для ствердження афоризму про те, що нема поганих ролей, а є погані актори, Бучма з епізодичної ролі воротаря зробив шедевр. У Шекспіра постать воротаря не дуже помітна: в короткому діялозі він в образі цього воротаря змальовує вульґарного циніка. Щоб соціяльно поглибити цього майже непомітного в п'єсі персонажа, Бучма дає не просто циніка, а циніка своєї доби. Персонаж з одного боку обертається на косаря, на блазня, а з другого — на кардинала. Надзвичайно оригінальний ґрим і тонка пантомімічна гра підносили цю фігуру до символізації продажности духовенства, що в руках февдалів ішло на цинічні вчинки й на злочини. Бучма в цій епізодичній ролі показав свою велику комедійну техніку, техніку мольєрівську, понародньому грубу, просту й зрозумілу. Він був остільки зрозумілий, що та ідейна насиченість, якою він поглибив ролю, цілком дійшла до масового пролетарського глядача. На цей раз акторові допомогла його дивовижна ритмічність, легкість і здібність чарівним бути навіть у комедії. Образ, поданий у комедійному пляні, був ґротесково укомплектований в трагедію і через це на тлі трагедії виділявся на користь Бучми, хоч і не випадав із загального пляну трагедії.

Тут перед нами постає питання: який же Бучма актор? Який він актор своїм амплюа і своєю акторською природою? До якого типу акторів треба причислити Амврозія Бучму?

Раніш, ніж почати відповідь на це питання, зробимо зауваження щодо того матеріялу, який ми використовуємо в своїй праці. Поперше, жадного матеріялу нема в нас про перебування Бучми на галицькій сцені. Про перебування його на сцені театру ім. І. Франка є лише матеріял у вигляді безпомічних рецензій, які нічого, опріч голого вихвалювання, не дають для характеристики актора і якими ми взагалі не користуємося в своїй роботі, цілком свідомо заперечуючи компетентність випадкових театритиків. За матеріял для характеристики актора Бучми ми беремо лише біографічні дані, деякі кінофільми з участю А. М. Бучми, наші власні спостереження над грою актора в театрі і розмови з кількома акторами й режисерами про акторську індивідуальність А. М. Бучми. Звичайно, цього матеріялу надто мало, щоб дати вичерпну характеристику актора, бо ми можемо на підставі нашого матеріялу й наших спостережень говорити лише про березолівський період, себто про період кульмінаційний у театральній діяльности А. М. Бучми. Алеж на те, щоб виявити акторську природу А. М. Бучми і визначити акторський тип, до якого він належить, нашого матеріялу цілком вистачить.

Який же Бучма актор?

Бучма, як ми вже й говорили, актор надзвичайно широкого діяпазону, а широчінь діяпазону взагалі визначає й розмір акторської обдарованости: всі великі актори (Соленик, Кропивницький, Саксаганський, Заньковецька) були актори з широким, майже універсальним, діяпазоном. Починаючи з героїчної ролі в трагедії, ідучи через драматичного героя, через характерні ролі, комедійні і кінчаючи ґротесковими й ексцентричними, Бучма завжди спроможний вистачити повну суму тих аксесуарів, які потрібні, щоб змалювати котрусь із цих ролей. Він завжди повноцінний актор.

Алеж Бучма все таки переважно — актор героїчний. Проте, саме поняття героїчного актора нашої доби вимагає деякого пояснення. Що таке героїчний актор? Що таке героїчний актор українського театру до революції і по революції?

Героїчний актор — це провідний актор у драмі чи в трагедії.

До революції трагедії на українській сцені майже не було, а тому наш героїчний актор, виховуючись на мелодраматичному та псевдоісторичному репертуарі, нарешті, дійшов свого ідеалу в особі М. К. Садовського і повинен був уміти дати добрячу позу, якийсь завзятий жест і зафарбити все це псевдопатетичною деклямацією. Оце вам і героїчний актор нашого романтично-побутового театру.

На зміну цьому героєві прийшов новий герой, новий героїчний актор в особі А. М. Бучми. Чим же відрізняється новий героїчний актор від старого? Насамперед тим, що новий героїчний актор мусить бути більш різнохарактерним, ніж старий. Герой революційного репертуару різноманітніший, героєм революційної п'єси може бути навіть характерний персонаж, навіть Джіммі Гіґґінс. Добрячої пози вже не треба, пластичного й деклямаційного фалшу теж не треба. Натомість з'являється простота та щирість (підкреслюю, що щирости в „Березолі" значно більше, ніж її було в дрібнобуржуазному театрі М. К. Садовського), цю щирість актор мусить підпорядкувати загальному плянові вистави, інколи надзвичайно лівому в своїх експериментах.

Тепер трохи поговоримо про акторську природу Амврозія Бучми. Якого типу він актор?

Пригадуючи акторів Каратиґіна та Мочалова, в російській літературі протягом цілого століття пишуть про те, що є два типи акторів: величний і холодний трагік Каратиґін, що, не маючи великих творчих сил, наполягає на власну імпозантність, на майстерність та ремесло, які завжди дають йому однаковий і рівний успіх, і трагік таки Мочалов, який, навпаки, зовсім не вмів працювати, надіючись на свою багатющу обдарованість, на своє бурхливе надхнення, яке інколи підносило його на таку височінь, на яку Каратиґін ні разу не підносився за все своє життя, і кидало на такий низ, у таке провалля неохайности, лінощів і безпорадности, до яких Каратиґін теж ні разу за своє життя не знижувався. Російські театральні критики та театрознавці продовжують ці два акторські типи аж до наших днів. Навіть по революції багато на цю тему писали. Ще зовсім недавно прикладали цю мірку до Варламова й Давидова, при чому зовсім безпідставно такого талановитого актора, як Давидов, причисляли до каратиґінського типу, а Варламова до мочаловського. Ще й досі в російських театральних колах із захопленням розповідають, як режисери ставилися до Варламова. Раз було визнано, що Варламов—актор мочаловського типу, то цим уже визнавалося за ним право на гру за інтуіцією, без жадної аналізи ролі, без обдумування, без жадної участи розуму в акторській грі. Раз якось під час репетиції замислився Варламов і це надзвичайно здивувало режисера:

— Чого ти думаєш? — закричав режисер на Варламова: — Ну, чого ти думаєш? Роби, як зробиш: без обдумування!

Коли ж Варламов попробував щось відповісти на цей закид, то режисер знову закричав:

— Нащо тобі думати? Та ти знаєш, що твоя голова не варта твого мизинця?

В отакій інтерпретації дожив до наших днів актор мочаловського типу.

Коли взяти для орієнтації оці два акторські типи, то нам насамперед доведеться поставити перед собою питання: хто такий Бучма? Надхненний мистець чи ремісник? Чи „гуляка" празний, що чарує лише своїм природним талантом, чи працьовитий аналітик? Моцарт чи Сальєрі?

Тепер мода пішла на страшенно працьовитого актора. Не слово талант, а слово майстер стало найвищою похвалою для актора. І от нам не хотілося б скривдити Бучму; навпаки, нам хочеться так щиро й правдиво висловитися, щоб це для всіх було зрозуміле. І от у першу чергу ми навіть сказали б, що Бучма — майстер. Алеж, почавши роздумувати на цю тему, ніяк не можемо припустити в устах Бучми такого монолога, вихопленого із Сальєрієвої самохарактеристики:

Дитячі забавки я кинув рано,
Науки, що у зв'язку не були
З музикою, мені обридли. Гордо
Я зрікся їх і лиш оддав себе
Одній музиці. Перший крок важкий
І перший шлях нудний. Я переміг
Усі ті перешкоди. Ремесло
Узяв я за підставу для мистецтва,
Зробився я ремісником. Набув
Покірливу, суху рухливість пальцям
І певність уху. Звуки я убив,
Мов труп, розтяв музику. І провірив
Гармонію альґеброю. Тоді
Вже я одважився, в науці певний,
Віддатися привабі творчих мрій.

Для нас ясно, що Бучма так про себе сказати не може. Це не його характеристика.

— Значить, Моцарт?

— Виходить, що Моцарт. І, на нашу думку, це значно краще. Але тут починаємо відчувати, що в нашому мозкові десь ховається єхидне й провокаційне запитаннячко:

— А все ж таки, що в роботі основне: мизинець чи голова?

Відповідаємо:

— Голова! Всі науки, мистецтва й професії йому давалися дуже легко. Ремісник тиждень буде битися, щоб зрозуміти те, що Бучмина голова може охопити моментально. А яка в нього феноменальна пам'ять! Його дивовижна здібність спостерігати просто дивує. Та й як не дивуватися? Бучма може пройтися центральною вулицею нашої столиці і запам'ятати все, що бачив, і не тільки запам'ятати, а й відокремити з усього типові риси і показати їх в образах.

Так до чого ж тут теорія про два типи акторів?

Цю теорію ми тільки для того пригадали, щоб її знецінити, здискредитувати. Сто літ трималася вона в російській літературі і сто літ не звертала уваги на те, що є актори ще й третього типу, типу знаменитого українсько-російського актора М. С. Щепкина, що величезної слави зажив на московській сцені.

Реформатор російського театру, М. С. Щепкин, володів великим талантом і вмів працювати. Такого ж типу був український актор Саксаганський, до такого ж типу належав і актор Великої французької революції Франсуа-Жозеф Тальма. І порівняв би я Бучму швидше з Тальмою, ніж

із Саксаганським. Щоб усунути упередженість деяких читачів, що можуть зробити такий закид, що от, мовляв, автор хоче дуже великої честі надати українському акторові, порівнюючи його з великим французьким Тальмою, я признаюся авансом у більших гріхах: Бучму я вважаю за актора більшого калібру, ніж Тальма (героїчний актор Тальма не мав широкого діяпазону), але я порівнюю не розмір обдарованости, а її характер. Не культуру, бо культура наших акторів значно вища, ніж акторів Великої французької революції, а культурне спрямування. Величезна здібність лежить і в характері Бучми, і в характері Тальми; в обох у них нахил до театральних реформ, в обох героїчний репертуар, і кожен із них зреформував тип героїчного актора. І Бучма і Тальма — обидва актори революції. Історичне значення їх різнитиметься тільки в тому, що Тальма був актором буржуазної революції й орієнтувався на сальони дам третього стану, а Бучма був актором пролетарського глядача, пролетарської революції і орієнтувався на організованого пролетарського глядача.

Широкий діяпазон дозволяє Бучмі (або з Бучмою) робити безліч експериментів не тільки протягом кількох постав, а навіть упродовж такого короткого часу, як одна постава. В „Пляцдармі" М. Ірчана Бучма грає Кришку, інтеліґентного партійця, що з конспіративних причин (дія відбувається на Західній Україні), ідучи на партійну роботу в село, обертається на дурня-наймита, наймається до попа, який вважає його за ідіота, і керує на селі партійною роботою й масовим селянським рухом. Потім Кришку арештовують, і на допиті він розкривається, як персонаж із патетичним навантаженням. Кінчається його дієва лінія на тому, що він утікає з тюрми і знову стає до партійної роботи.

Подаючи цей образ, Бучма залежно від стану, в якому перебуває персонаж, змінює свою гру. Показуючи Кришку в стані ідіота, Бучма знижується до такого низького рівня, за яким уже починається вульґаризація: в актора така хода і так він якось випинається та подає слово, що ввесь час боїшся, щоб він не дозволив собі чогось зайвого, чогось такого, що знижує смак, знецінює стиль. Другий актор на місці Бучми не вирвався б тут із прірви вульґаризації, не врятував би свого смаку від небезпеки знизитися до блаженної пам'яті Стецька Кандзюби. Бучма, хоч і з великими труднощами, цієї небезпеки уникає. Він раптом обертається в символічну постать вісника, що іронічно пояснює причини пожежі вітром із сходу, і нарешті, в сцені допиту, актор випростовується, виростає і дає трагедійний образ революціонера, що стоїть на грані смерти.

У багатій природі актора Бучми великі облоги трагедійної чулости, великі облоги лірики, і на тлі цієї чулости й цієї лірики Бучма вміє тонко комізувати, цілі узори комічного, тонко комічного, даючи на трагедійній або ліричній канві.

У природі ж Бучми лежить, може, найцінніша риса його — масовість. Так ми називаємо акторову здібність орієнтуватися на масу, відчувати її, жити в ній. Не зважаючи на те, що Бучма є актор лівого експериментального театру, актор, який любить експеримент, Бучма ніколи не йде на експеримент заради експерименту; він навіть експериментаторство популяризує, кладучи в основу експерименту орієнтацію на масового сприймача мистецтва. У своїй роботі Бучма завжди знаходить ту „изюминку", яка робить і актора і його роботу популярними. Бучма не відмовиться навіть від дешевих засобів (зниження в „Пляцдармі"), коли вони популярні, коли вони

масові в своїй природі, він бере й дешеві засоби, але бере сильно, переконано. Це актор сміливий, той актор, що не боїться знизитися до зрозуміння широких пролетарських мас, і не тільки не боїться, а шукає цього масового зрозуміння, росте на ньому, вчиться і стимулює свою творчість.

Коли масовість вимагає від нього простоти і чарівности, то Бучма не поскупиться і найсхематичнішу ролю наситить своїм могутнім „обаянием". Взагалі про Бучму можна сказати, що він ідеальний актор для схематичних ролей. Він, не маючи можливости дати образи в схематичній ролі, так покаже стани персонажа, так наситить свій виступ привабністю, що персонаж почне здаватися живим, почне жити не своїм літературним, а тільки акторським життям.

Перед таким завданням опинився Бучма, граючи Дударя в „Диктатурі". Коли придивитися до цього персонажа поза акторською грою, себто вчитатися в нього, то схематичність його стане одразу ж ясною. Що ж робить Бучма? Він усю свою роботу зводить до того, щоб знайти відповідний тип, відповідний ритм для цієї ролі, і знаходить цей ритм у простоті. Простота й масова зрозумілість береться за основу, до них додається велику дозу чарівности — і Дудар готовий. Характерною ознакою Дударя в інтерпретації Бучми є простота. Простоту тут возведено в характер персонажа. Загальний ритм ролі це ритм простоти, простого й зрозумілого для широких мас життя. Другий такий, насичений простотою, образ дав Бучма в кінофільмі „Тарас Шевченко". Це може найважче завдання було в Бучми за ввесь час його акторської діяльности—дати образ Тараса Шевченка, образ того поета й революціонера, якого вся робітничо-селянська Україна знає і любить, знає і любить по-своєму. Так от треба було акторові дати цей образ від усіх улюбленого і знаного поета і дати так, щоб усі цей образ сприйняли. Бучма пішов на таке дерзання. Він простими засобами, до геніяльного простими, розв'язав питання, взявши за основу свою масовість і наситивши образ чарівністю та простотою.

Наслідки: робітничо-селянська Україна прийняла образ Тараса Шевченка в інтерпретації актора Амврозія Бучми, подарувавши акторові всеукраїнську популярність.

Масовість, популярність Бучми не слід змішувати з популярщиною, з вульґаризаторством. Опріч того, не слід забувати, що Бучма дав багато надзвичайно складних образів, тонко і в усіх деталях опрацьованих.

Один із таких образів, може найскладніший образ,—це Каляєв. Біля цієї постаті режисер зав'язав і розв'язав надзвичайно багато ідеологічних вузлів. І це цілком зрозуміло: на восьмому році Жовтневої революції не можна було підходити до Каляєва без певного критицизму, без певного ідейного заперечення цієї, хоч і політично хибної, але суб'єктивно надзвичайно симпатичної людини. 1905 рік як пролог революції намітив усі лінії, всі розгалуження клясової боротьби, поставивши постать Івана Каляєва в центрі розходжень двох політичних партій: більшовиків і есерів. Основною політичною зав'язкою, яку треба було розв'язати на образі Івана Каляєва, було питання про характер революційної боротьби. Якою мусила бути ця боротьба? Масовою чи індивідуальною? Що найшвидше могло привести до переможної революції: масова боротьба чи подвиги індивідуальних героїв? Словом, у „Прологу" підносилося таке складне питання, як терор, і оживав такий складний образ, як надзвичайно зідеалізований від есерів Іван Каляєв. Як же треба було подавати цього Каляєва пролетар-

ському глядачеві, тому глядачеві, що вже ніяким есерівським штучкам не вірив, а брав тільки факти з трагічної есерівської історії? Як актор мусив робити образ Каляєва? І якого Каляєва? Дехто гадає, що постановщик, пляную̈чи образ Каляєва, хотів „наблизити образ до історичної фігури". А хто такий Каляєв як історична фігура?.. Ні, ми заперечуємо таке хотіння режисера-постановщика. На нашу думку, режисер брав тип терориста, а не самого Каляєва. Історичний Каляєв зовсім не такий, як у „Пролозі". Поперше, не такий він зовнішньо, не такий і внутрішньо. Та й відкіля взяти цей історичний образ Івана Каляєва? Єдиний об'єктивний матеріял про Каляєва дає тільки відома фотографія, на якій знято Каляєва після арешту. На цій фотографії Каляєв побитий і обірваний. Цей об'єктивний зовнішній портрет Івана Каляєва зовсім розходиться з зовнішнім виглядом Каляєва в спектаклі. Щодо внутрішнього образа Івана Каляєва, то його можна було будувати в історичному аспекті теж на підставі якогось матеріялу. Який же для цього є матеріял? Ніякого, опріч характеристики Івана Каляєва в „Конє блєдном" В. Ропшина-Савінкова та у відомій статті В. Чернова в „Революционной России". Савінков і Чернов не дали і не могли дати правильної характеристики Івана Каляєва: вони брали цей образ у пляні ідеалізації терору і самого Каляєва підносили на рівень неземної духовної краси. Виходить, що ці єдині свідки життя історичного Каляєва не могли стати джерелом матеріялів до характеристики Івана Каляєва перед пролетарським глядачем. Постановщик відмовився від таких джерел. І відмовився з правильних політичних причин. Не ідеалізувати терор хотів він, а здискредитувати. І тому він сплянував Каляєва так, як його подає в „Пролозі" Бучма. На тлі монументальної вистави, таким чином, Бучма дає тип терориста взагалі. Монументальна лінія вистави показує масову боротьбу, а ляйтмотив Каляєва рисує на цьому тлі трагічну лінію одірваного від пролетарської маси індивідуаліста. Перед Бучмою тут стояли великі труднощі: засудити терор і не образити постаті революціонера в цій ролі. І зробити це треба було так, щоб образ Каляєва став зрозумілий для організованого пролетарського глядача. І Бучма, вірний своїй масовості, спопуляризував цей образ, надавши йому не тільки ознак трагедійности, а й ознак даремної жертви. Особливо це підкреслено в знаменитій сцені в тюрмі. Бучма-Каляєв пише передсмертного листа до матері. Прекрасно пише. Очевидячки, тут Бучма використовує всю ніжність того моменту, коли сам він, закинутий в каземат у шпанґах, ждав розстрілу й обдумував передсмертного листа до своєї матері. Бучма в одне слово „мама" вкладає таку силу ніжности й чарівности, що коли б він протягом писання листа виголошував тільки одне це слово, то й тоді його було б досить, щоб глядачі могли відчути всю силу синової любови в передсмертний час. У коротенькому монолозі Бучма доходить величезних трагедійних верховин і раптом, коли звертається до залі із словами: „передайте моїм товаришам", Бучма наче падає в яму, наче зривається з тону, наче стає безпомічним і жалюгідним. Дехто з товаришів гадає, що в цьому місці акторський прорив, а мені здається, що це місце глибоко обдумане. Так само й мусить Бучма звертатися до залі, щоб донести до глядачів, тих глядачів, що давно вже не довіряють товаришам Івана Каляєва, думку про жалюгідність політики цих товаришів і даремність жертов на вівтар цієї політики. „Історичний" Каляєв, історичний на підставі матеріялів Савінкова та Чернова, так би не зробив.

Він навіть не писав би до матері передсмертного листа. А коли вже щось писати, то не звичайнісінького собі листа писав би він, а лицарського листа до великої княгині, що одвідала його в тюрмі.

Складний образ Бучма може зробити навіть із епізодичної ролі. Я маю тут на увазі шинкаря Лейбу в „Гайдамаках". Це не простий собі шинкар, якого всяк знає із Шевченкової поеми, це — в показі „Березоля" та в художній інтерпретації Бучми — символічний образ, у якому скупчено всі страждання єврейського народу. Майже скульптурна постать біблійського мудреця, Лейба в рухах надзвичайно тонкий, легкий, еластичний і покірний-покірний... А як він на панську потіху співає юдофобської пісні: аж мороз глядача проймає! Такої сили єврейського образу я не бачив ні на одній сцені і не зустрічав ніде в літературі.

Нам залишається ще сказати кілька слів про останню роботу актора (про образ Аргіжді в „Тетнулді") і зробити висновки.

„Тетнулд" — це середня вистава в цілому. Є тут прекрасні моменти в роботі художника, безумовна наявність оригінального художнього оформу вистави: скульптура (ціла череда корів у господі старшини роду) і система пано, є цікаві режисерські мотиви, алеж у цілому п'єси, п'єси, яка б давала матеріяли для хорошого видовища, нема. В „Тетнулді" — по суті — є одним-одна роля, роля старшини роду Аргіжді. Цю ролю грає Бучма і грає так, що підносить виставу до рівня кращих вистав. Дія відбувається на Кавказі, в Сванетії. Аргіжді, старшина роду, тримає в міцних руках своїх родову громаду, тримає вже кілька літ по революції, залякуючи сванів богами та всілякими забобонами. Радянські організації ще надто слабі, щоб безповоротно повести за собою темну масу, що хитається поміж вірою в старих богів і бажанням захистити свої клясові інтереси з допомогою радянської влади, захистити від того ж таки Аргіжді, що безжалісно експлуатує цю масу, запевняючи її, що на верхів'ї гори Тетнулд стоїть престол головного божества і що тому на гору Тетнулд не сходила ще людська нога, що на цій горі житло богів. В устах Аргіжді гора Тетнулд починає, нарешті, відограватн дуже велику ролю, як основна зброя в його клясовій боротьбі проти радянської влади в Сванетії. Передовій радянській громадськості доводиться ставити питання про те, щоб зійти на гору Тетнулд. Перша спроба закінчилась жертвою, друга — успіхом. Усі перипетії клясової боротьби зв'язані з успіхом чи поразкою самої їдеї про те, щоб зійти на Тетнулд. Від цього залежить і поведінка Аргіжді. Бучма в цьому образі дає хижака. Перше враження від ґриму, від постаті, від руху, що Бучма малює в особі Аргіжді хижого кавказького орла. Бурка, одяг на голові, гострий зір і великий орлиний ніс дають профіль розкішного гірського хижака. І коли розпускає Аргіжді-Бучма бурку (за короткий час він так навчився носити бурку, що вона йому слухняна, як легесенька, матерія), то здається, що він розпускає крила. Алеж нечасто доводиться розпускати крила: все частіше й частіше надходять сумні вісті, і крила опускаються, а потім і зовсім згортаються.

В інших місцях мені здається, що рисунок ролі побудовано за принципом вужаки: викинеться на гірську ущелину вуж, випрямиться й блисне на сонці, і наче промовляє: „Милуйтеся з мене, я краса і гордість кавказьких гір"... А як тільки дістане який удар, так і починає згортатися: згортається-згортається, в'ялий зробиться і змотається в клубок. Вихопить ніж Аргіжді проти своїх ворогів, блисне своєю постаттю орла, алеж бачить, що

не сила, жбурне ніж: „Старість, старість“... І згорнеться в клубок. Аргіжді безумовно хижак, але той хижак, що високо літав у минулому, а тепер — з перебитим крилом — здебільшого тільки по землі повзає. Знаменитий монолог у другій дії, побудований за таким принципом, є зразок високої акторської гри. От перед вами розпрямляється, розпускається Аргіжді у великій злобі до своїх клясових ворогів — відповідні рухи, жести і слова:

— Коли хто забере в мене мій далекий зір, гострий слух, силу рук моїх, здоров'я моє, — що йому за це?!. Смерть йому!.. Хто забере в мене мій двір, мого вола, вівцю мою, полонини мої, мої млини, — що йому за те, Созаре? Дві смерті йому!..— І знову починає згортатися.

Звістка про другу спробу, про те, що комсомолка Лахіль пішла на Тетнулд, цілком розвінчує цього хижака: він уже не орел — о, ні! — він тільки той гад, що повзає, в'ялий ужака... Лахіль зійшла на Тетнулд і перемогла Аргіжді: він повісився, себто й помер смертю слизького гада.

Образ Аргіжді безумовно належить до числа найсильніших Бучминих образів.

Багато обдарований актор Бучма пройшов жорстоку життьову школу, пройшов усе те, що належало пройти людині доби імперіялістичної і громадянської війни. Цьому акторові страждання і радощі масової людини нашої доби рідні і зрозумілі. Він стільки бачив і стільки зафіксував у своїй пам'яті, що на всякий випадок знайде матеріял у своєму баґажі.

Спостережливий у побуті, Бучма вміє виділити типове, потрібне в художній роботі в першу чергу. Про його універсальну здібність ми вже говорили. Ця здібність дає йому можливість працювати легко. Легкість лежить в основі Бучминої роботи над ролею: він працює на репетиції граючись, плаваючи, пробуючи. Він ходить навшпиньках, не напружується, ходить легко. Легко обіймає матеріял. В його роботі інтуїція відограє величезне значення. Коли актор не спроможеться винайти щось лябораторним шляхом, то шляхом інтуїтивної творчости обов'язково його знайде. Бучма працює не в кабінеті, а скрізь: у себе в кімнаті, на вулиці, в трамваї. Він може читати газету або грати в шахи й відмінитися в лиці — це він щось винайшов, можливо, що винайшов основне — музичний ключ до нової ролі, бо ролю він сприймає в музичному ключі: йому тільки винайти цей ключ, винайти цей лад, цей ритм ролі — і готово! Йому аби знайти основну ритмічну лінію і зафіксувати її.

Розповідають, що в „Жакерії“ з Бучмою був такий випадок. На репетиціях Бучма поводиться так, ніби він не знає ролі, ніби йому важко її грати. Курбас на одній з репетицій кричить: — Бучма, ти не знаєш ролі!

А Бучма просто не знайшов іще свого музичного ключа, не відчував ритму, і тому не міг грати.

На генеральній репетиції Бучма, одягнений, заґримований, починає грати зовсім по-інакшому, ніж грав на попередніх репетиціях, і грати прекрасно. Словом, образ брата Жана в „Жакерії“ не давався Бучмі, поки він не знайшов до нього музичного ключа.

Імпровізатор у житті і в образі (імпровізаторські здібности цього актора великі), актор Бучма, не зважаючи на те, що основну лінію ритмічного малюнка ролі він якось зафіксував, як актор сміливий, може інколи ризикувати, ламаючи цю лінію і навіть знижуючи через це свою гру. До хиб актора належить і те, що інколи він упадає в психоложество, а інколи

хорошим виплеканим смаком жертвує на користь популяризації. Проте цих хиб небагато, і в кого їх немає? Але ми свідомо не хочемо вишукувати цих хиб, з аптекарською скрупульозністю важити їх на якихось терезах і робити з них якісь висновки. Нашим завданням була не універсальна критика акторової творчости, а тільки спроба змалювати портрет Б. М. Бучми, як громадянина, актора й людини. І ми довели, що як людина і громадянин А. М. Бучма є справжній син своєї доби, тієї революційної доби, в якої він бере матеріял для своєї творчости і якій віддає продукцію цієї творчости — свої прекрасні образи. Він актор того типу, що вміє не тільки працювати, а й горіти і підноситися до найвищих щаблів акторського мистецтва.

Ambrosius Butschma tritt als neue Gestalt auf die Bühne des ukrainischen Theaters, als Heldendarsteller, als Schauspieler einer neuen Formation, neuen Schule, als Künstler von enormem Gestaltungsvermögen.

Dieser linksstehende Schauspieler hat es vermocht, mit einer solchen Herzlichkeit und Aufrichtigkeit an den Zuschauer aus der Masse zu treten, ihm so tief ins Auge zu schauen, so innig mit ihm zu sprechen, dass der Massenmensch ihn sich blutverwandt fühlte, ihn lieb gewann. In der Person des Ambrosius Butschma lernte die proletarische Masse den neuen Schauspieler, den Schauspieler der Revolution verstehen.

Wodurch lässt sich dieser plötzliche grosse Erfolg erklären? Vor allen Dingen durch sein grosses Talent und durch seine unerschöpfliche Begabung den Menschen anzuziehen und zu fesseln, das heisst, durch diese grosse Anziehung und Bezauberungskraft, ohne die es überhaupt keinen Schauspieler gibt.

Der Schauspieler Butschma ging durch eine harte Lebensschule und machte alles mit, was der Mensch in der Zeit des imperialistischen und des Bürgerkrieges mitmachen sollte.

Diesem Schauspieler sind die Leiden und Freuden des Massenmenschen unserer Epoche nahe und verständlich. Er hat so viel gesehen und sich so viel ins Gedächtnis eingeprägt, dass er für jeden Fall aus seinem Wissensschatze heraus das nötige Material finden kann.

Ambrosius-Bronislav Butschma wurde am 14 März 1891 in Lemberg geboren. Seine Eltern — bescheidene Menschen bäuerlicher Herkunft—lebten in armseligen Proletarierverhältnissen: sein Vater, ein gewesener Dorfschullehrer, war über dreissig Jahre als Weichensteller, Wächter und Magazineur bei der Eisenbahn angestellt.

Butschmas Kindheit verfloss unter schweren materiellen Verhältnissen des Elends und Hungers. Solche Verhältnisse schärfen den Blick und erziehen die Fähigkeit zu beobachten. Frühzeitig erlernte Butschma das Beobachten und das Schauspielen. Wegen seiner schauspielerischen Begabung schloss man den Jungen aus dem 1-sten ukrainischen Gymnasium in Lemberg aus. Dies hatte eine schwere Familientragödie zur Folge und endete mit der Versöhnung erst als der Vater starb.

Vom fünfzehntem Lebensjahr an tritt Butschma bereits auf der Bühne eines wirklichen Theaters auf. Vorher spielte er oft in Liebhabertheatern, wo er schon als Jüngling durch seine glänzenden schauspielerischen Anlagen auffiel. Das Theater, in welches Butschma im fünfzehntem Lebensjahr eintritt, war das einzige damalige ukrainische Theater in der Westukraine, der sogenannte „Ruthenische Theaterverein" („Ruska Besida"), an dessen Spitze Josef Stadnik stand, ein guter Organisator und erfahrener Theaterpädagoge.

Stadnik kümmerte sich wenig um die traditionellen Verteilungen der Schauspielerrollen und er verlangte von Butschma, dass er alles spiele. Möglich, dass sich mit der Zeit infolgedessen bei Butschma ein ungewöhnlich weites schauspielerisches Gestaltungsvermögen entwickelte.

Butschmas künstlerische Bildung fing überhaupt sehr frühzeitig an. Schon in seiner frühesten Jugend malte er und spielte Geige. Dann spielte er in verschiedenen Orchestern Viola, Alt und Kontrabass. Viola lernte er beim bekannten Lemberger Professor Lobatschewskyj spielen.

Butschma begann seine Theaterausbildung bei Stadnik und bei seinen besten Schauspielern: bei der Rubtschak, Osypowitschow und Jurtschak, führte sie weiter in der Kyjiwer Theaterschule S. M. Lysenkos fort (gegenwärtig das

musikalisch-dramatische Institut S. M. Lysenkos) und beendete sie im Beresiltheater.

Noch als junger Schauspieler in Josef Stadniks Theater machte sich Butschma trotz seiner angeborenen Rhythmik und Plastik viele Sorgen darüber wie das Linkisch- und Unbeholfensein, das er in sich so sehr befürchtete, loszuwerden. Seitdem beginnt er sich mit dem Tanze zu befassen. Den Unterricht im Tanzen erteilten ihm der Schauspieler Nischankowskyj, der Volkstänze wie Kosatschky, Kolomejky aufführte, und der Ballettmeister Korytsinskyj, der das klassische Ballett kannte. Nach einiger Zeit führte Butschma bereits eigene Improvisationen auf und fing an als Regisseur zu arbeiten.

Der imperialistische Krieg entriss Butschma dem Theater. Die schweren Zustände an der Front hielt er nicht aus: die erhaltene Verwundung, der Unfall durch Erdverschüttung zwangen ihn über den Krieg nachzudenken und er wird zum Rebellen. Gefesselt wartet er in der Kasematte auf die Erschiessung. Da hatte er das Theater nicht mehr im Sinn. Hier musste man das eigene Leben ausspielen. Butschma spielte es während einer ganzen Woche, er spielte vor dem Henker der Westukraine, dem Generalmajor Nickel den braven Soldaten Schweik, noch viel früher als ihn Haschek geschrieben hat.

Butschma kam mit dem Leben davon und ging am 19. März 1915 in die Gefangenschaft zu den Russen über. Hier eben beginnt im Leben des Schauspielers Butschma ein Kaleidoskop verschiedenartiger, schrecklicher und unglaublicher Ereignisse und Abenteuer.

Das Leben in der Gefangenschaft, Hunger, Krankheit, die Flucht aus der Gefangenschaft... Das Leben als Flüchtling, Erdarbeiter, Dienst als Aufseher auf einem Gute, Setzer in einer Druckerei, Träger, Schreiber, Kellner u. s. w. Das Anteilnehmen am Bürgerkrieg, das Bekanntwerden mit den Bolschewiki, die Bedrohung durch den Petljuraobersten Arkas, den Butschma aus dem Lukianowergefängnis während der Skoropadskiherrschaft befreit, erschossen zu werden, schwere Krankheit, Krankenhaus u. s. w. u. s. w. Nachdem Butschma die Feuerprobe des imperialistischen und des Bürgerkrieges bestanden hat, kehrt er zur Theaterkunst zurück und organisiert zusammen mit Eugen Kalyn und Hnat Jura das Frankotheater. Dann verlässt Butschma das Theater wegen gewisser, zwischen ihm und dem Leiter H. P. Jura sich ergebenden Meinungsverschiedenheiten in der Theaterkunst, organisiert das Theater-Studio, welches, in Tscherkassy und später in Chersson arbeitet, bis Hunger und Elend diese Organisation auflöst. Danach, 1922, begegnet Butschma Lessj Kurbas, tritt in die Theaterwerkstatt „Beresil" № 2 ein, die später zur Werkstatt № 4 verwandelt wurde und sich schliesslich zum Beresil-Theater ausgestaltete.

Butschma wuchs und vervollkommnete sich im „Beresil"; andere lehrend, lernte er selbst; hier machte er den Weg des Suchens und des Kampfes der Beresilgemeinshaft für das neue revolutionäre Theater, für das Theater der proletarischen Revolution durch. Er fand im „Beresil" keinen ruhigen Hafen, sondern eine Theaterrevolution, wirkliche Theaterbarrikaden. Erst hier erblickte Butschma grosse Perspektiven vor sich.

Die besten Typen, die Butschma im Beresilrepertoire schuf, sind: Jimmy Higgins in der Inszenierung nach dem Roman von Sincler, ein einfaches und ungemein treues Bild dieses naiven Suchers der Gerechtigkeit, der sie endlich bei seinem Heldentod für die neue Kommunistische Ideologie findet. Das Bild des Lord Byron in den „Maschinenstürmern", eine Gestalt, die mit feinen ironischen Strichen das Porträt eines Aristokraten wiedergibt, der

auch für das Volk, für die Revolution eintritt, aber nur dann, wenn sie in Glacéhandschuhen gemacht wird. Ferner die symbolische Gestalt des Wächters in Macbeth, die in ein Bild eines Narren—Mönchs umgewandelt ist und den Zynismus und die Bestechlichkeit der Geistlichkeit in der Feudalzeit symbolisiert. Schliesslich der Typus des Lejba in den „Hajdamaky". In diesem Bild ist alles Leid und die dadurch entwikelte Geschmeidigkeit des jüdischen Volkes konzentriert. Sein Lejba, fast ein Skulpturbild eines biblischen Weisen, ist in den Bewegungen äusserst fein, leicht, elastisch und unterwürfig—ungemein unterwürfig... Die Bilder des Taras Schewtschenko (im Film „Schewtschenko") und des Dudar in der „Diktatur" sind voll von Aufrichtigkeit und Einfachheit. Der allgemeine Rhythmus dieser Bilder ist ein Rhythmus der Einfachheit, des einfachen und für die breiten Massen verständlichen Lebens.

In der reichen Natur des Schauspielers Butschma liegen grosse Reserven tragischer Empfindung und grosse Vorräte Lyrik, dank denen Butschma mit dem Hintergrunde des Tragischen und Lyrischen es versteht, zarte Muster des Komischen, des Feinkomischen zu liefern.

In Butschmas Natur liegt auch seine wertvollste Eigenschaft—die Massenheit. So nennen wir das schauspielerische Talent, sich auf die Masse zu orientieren, sie zu empfinden, in ihr zu leben. Butschma, der Schauspieler des linken experimentalen Theaters, ist niemals auf Experimente, nur weil es Experimente sind, eingegangen. Sogar das Experimentieren popularisiert er nur indem er als Grundlage des Experimentes die Orientierung auf die proletarischen Massenempfänger legt, und dadurch findet er diejenige Qualität, die sowohl den Schauspieler als auch seine Arbeit populär macht. Daher ist Butschma sogar in solch komplizierten Rollen wie Kryschka („Platzdarm") und Kalajeff („Prolog") so populär und der Masse verständlich. Nur ein so grosser Künstler wie Butschma konnte diese grosse Aufgabe, die vor ihm im „Prologe" stand, lösen: den individuellen politischen Terror mit Entschiedenheit verurteilen und den Terroristen selbst, der im Banne des Terrors steht, als einen selbstaufopferungsbereiten Revolutionär und als ideal reinen Menschen zu zeigen. Diese Aufgabe löste Butschma so getreu und mit derartiger Stärke, dass es nicht nur wunder nimmt, sondern auch den Zuschauer erschüttert.

Butschma vermag ein markantes Bild, sogar von trockenem schematisch—dramatischen Material zu geben. Sein Argidschi in „Tetnuld" ist ein grossartiges Beispiel dessen, was der Schauspieler aus sich selbst geben kann. Die Gestalt des Argidschi, des Häuptlings eines Stammes aus Svanetien, malt Butschma als einen wilden kaukasischen Adler. Der kaukasische Mantel, die Kopfbedeckung, der scharfe Blick und die grosse Adlernase bieten das Profil eines herrlichen Gebirgsvogels. Und wenn Argidschi — Butschma den kaukasischen Mantel ausbreitet, so macht es den Anschein, als breite er seine Flügel aus. Aber selten kommt er dazu, die Flügel auszubreiten: immer häufiger und häufiger treffen traurige Nachrichten ein, die Flügel senken sich immer tiefer und schliesslich falten sie sich zusammen. An anderen Stellen scheint es wieder, dass die Zeichnung der Rolle nach dem Prinzip einer Schlange aufgebaut ist: so schlüpft eine Schlange aus der Gebirgskluft hervor, richtet sich auf, erglänzt in der Sonne und spricht: „ergötzt euch an mir, ich bin die Schönheit und der Stolz der kaukasischen Berge..." Wenn sie aber nur einen Schlag bekommt, dann ringelt sie sich zusammen: sie ringelt sich jedesmal fester zusammen, wird schlaff, und wickelt sich zum Knäuel ein.

Wir bemerkten schon, dass Butschma ein Schauspieler von ungemein weitem Gestaltungsvermögen ist, und dies, bestimmt überhaupt die Grösse der schauspielerischen Begabung: alle grossen Schauspieler besassen ein grosses, fast universales Diapason. Von den Heldenrollen in der Tragödie, den dramatischen Helden, den Charakter- und Komödienrollen bis zu den grotesken und exzentrischen Rollen bleibt Butschma immer Meister, immer fähig, die volle Summe des Notwendigen zu geben, um eine dieser Rollen darzustellen. Er ist durchwegs immer ein vollwertiger Schauspieler. Doch Butschma ist vor allem ein Heldenschauspieler.

Butschma, der die Lebensweise zu beobachten versteht, versteht auch das Typische, das Notwendige in der Kunst hervorzuheben. Diese Fähigkeit verleiht ihm die Möglichkeit leicht zu arbeiten. Diese Leichtigkeit ist die Grundlage seiner Arbeit in den Rollen: er arbeit in den Rollen spielend, versuchend. Er geht auf den Zehen ohne sich anzustrengen, geht leicht. Beherrscht leicht das Material. In seiner Arbeit hat die Intuition eine grosse Bedeutung. Wenn der Schauspieler ausser Stande ist etwas auf laboratorischem Wege zu finden, durch sein intuitives Schaffen gelingt ihm dieses bestimmt. Butschma arbeitet nicht nur im Arbeitsraum, sondern überall: zu Hause, auf der Strasse, im Tramway. Er kann Zeitung lesen oder Schach spielen und den Gesichtsausdruck ändern, das heisst: er hat etwas erfunden, vieleicht etwas Entgültiges erfunden, einen musikalischen Schlüssel zu einer neuen Rolle, weil er die Rolle im musikalischen Schlüssel empfängt: er braucht nur diesen Schlüssel zu finden, den Rollenrhythmus, dann ist alles fertig! Es liegt nur daran, die rhythmische Grundlinie zu finden und sie einzuprägen. Man erzählt folgenden Fall über Butschma in den „Jaquerie". In den Proben benahm sich Butschma, als kenne er die Rolle nicht und als ob es ihm schwer fiele sie zu spielen. In der Generalprobe, angezogen und geschminkt, spielte er ganz anders als in den vorhergehenden Proben und spielte ausgezeichnet. Kurz, das Bild des Bruders Jean wiederzugeben gelang ihm solange nicht, bis er zu ihm den musikalischen Schlüssel gefunden.

Butschma, ein Improvisator im Leben und Bilde (die improvisatorische Begabung dieses Schauspielers ist gross), kann manchmal als kühner Schauspieler, trotzdem er die Grundlinien des rhythmischen Bildes der Rolle sich auf irgendwelche Weise einprägte, riskieren, diese Linie zu brechen.

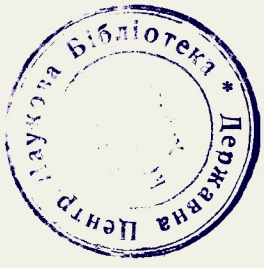
Die Hauptsache in Ambrosius Butschmas schauspielerischem Charakter ist sein grosses Talent, das er den kühnen künstlerischen Plänen des linken Theaters unterzuordnen versteht. Butschma ist ein Schauspieler von diesem Schlage, der nicht nur arbeiten sondern auch schöpferisch glühen und sich zu den höchsten Stufen des schauspielerischen Schaffens emporheben kann.

Kost Burowij

Репродукції

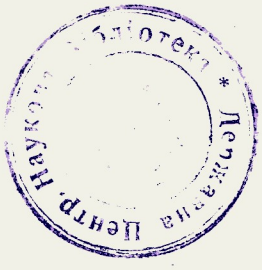
Abbildungen

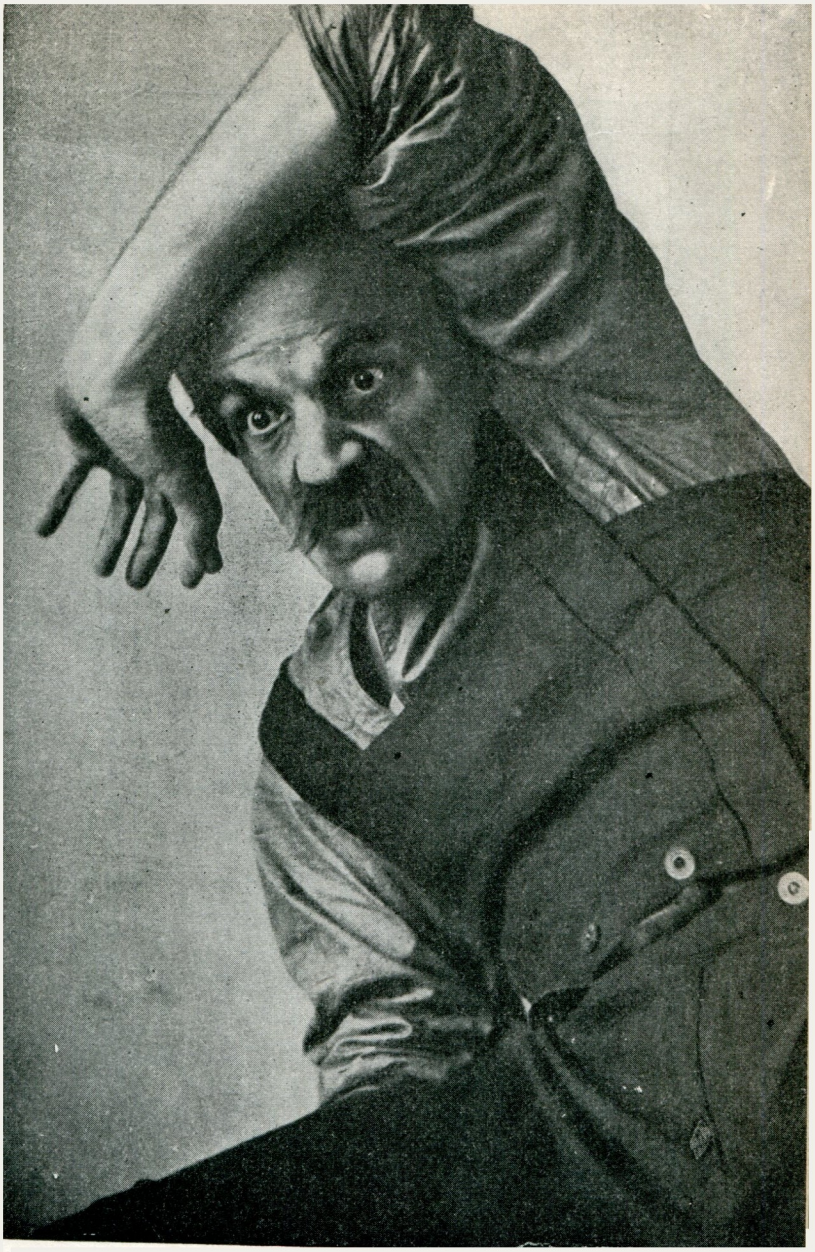
А. Бучма в п'єсі „Шумі Маріца". Галицький театр.
А. Butschma im Drama „Schumi Maritza". Das Theater in Galizien.


Державна Центр. наукова бібліотека

Театр Березіль
1922–1926

Das Theater Beresil
1922–1926


Научная библиотека * Центр. Научная Центр.



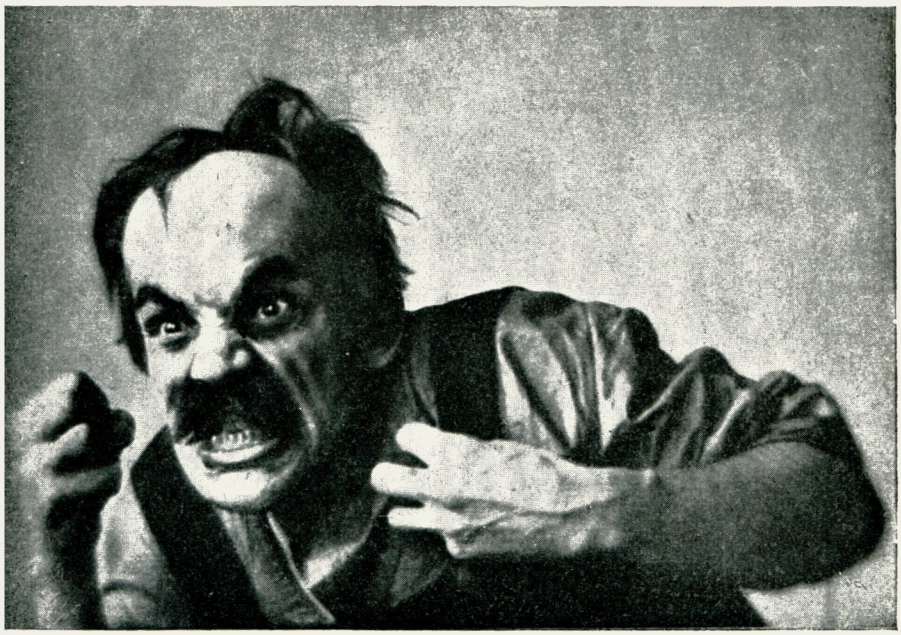
Джіммі — „Джіммі Гіггінс".
Jimmy — „Jimmy Higgins".

ПОЖА

Джіммі — „Джіммі Гіггінс". У шпиталі.
Jimmy — „Jimmy Higgins". Im Spital.

Джіммі — „Джіммі Гіггінс". На демонстрацію!
Jimmy — „Jimmy Higgins". Zur Demonstration!

Джіммі — „Джіммі Гіггінс".
Jimmy — „Jimmi Higgins".



Джіммі — „Джіммі Гіґґінс".
Jimmy — „Jimmy Higgins".

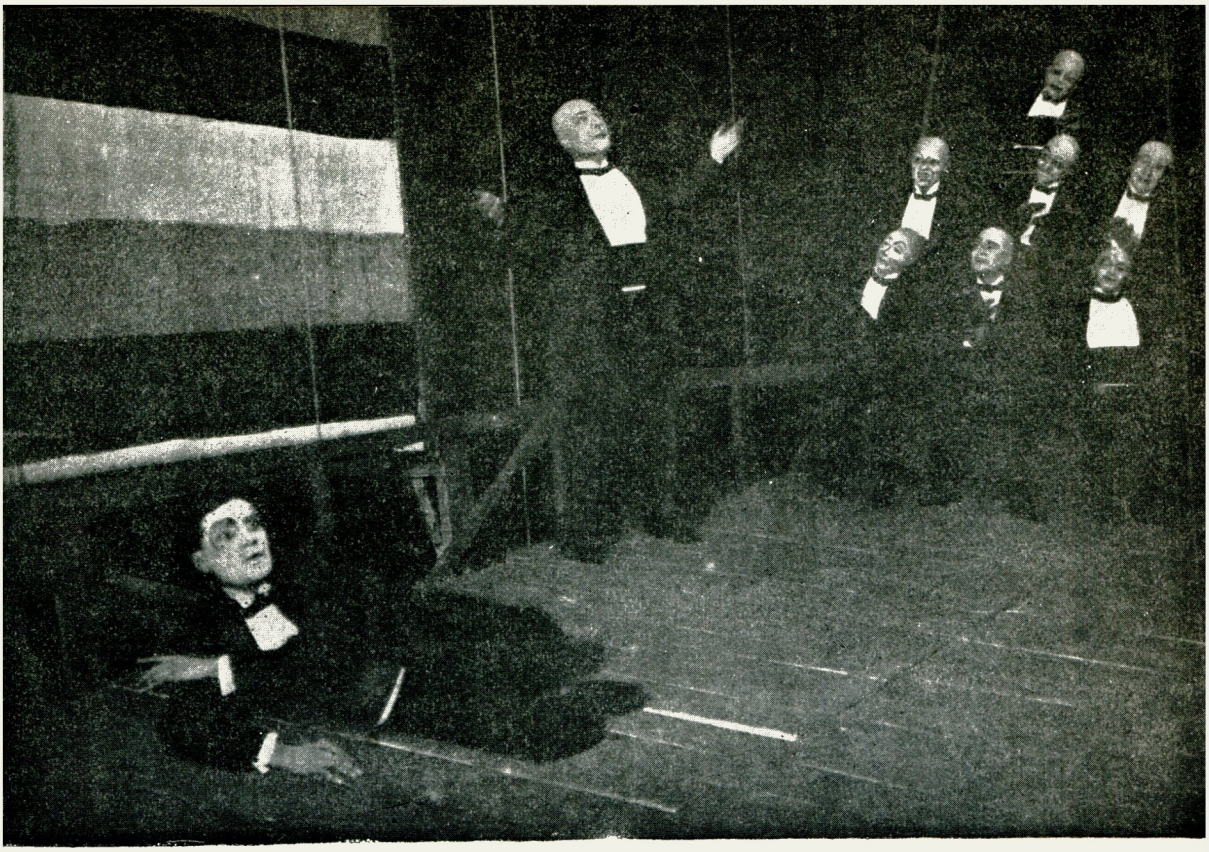
Воротар-Блазень — „Макбет".
Der Thürhüter, als Narr — „Makbeth".

Държавна Централна Научна Библиотека

Воротар-Кардинал — „Макбет". Коронації
Der Thürhüter, als Kardinal — „Makbeth". Die Krönung.

Воротарь-Кардинал — „Макбет".
Der Thürhüter, als Kardinal — „Makbeth".

Джім — „Машиноборці".
Jim — „Maschinenstürmer".



Джім — „Машиноборці". Сцена панів.
Jimm — „Maschinenstürmer". Herren-Szene.

Лейба — „Гайдамаки". Сцена в корчмі.
Lejba — „Hajdamaky". Szene in der Schenke.

Лейба — „Гайдамаки".
Lejba — „Hajdamaky".

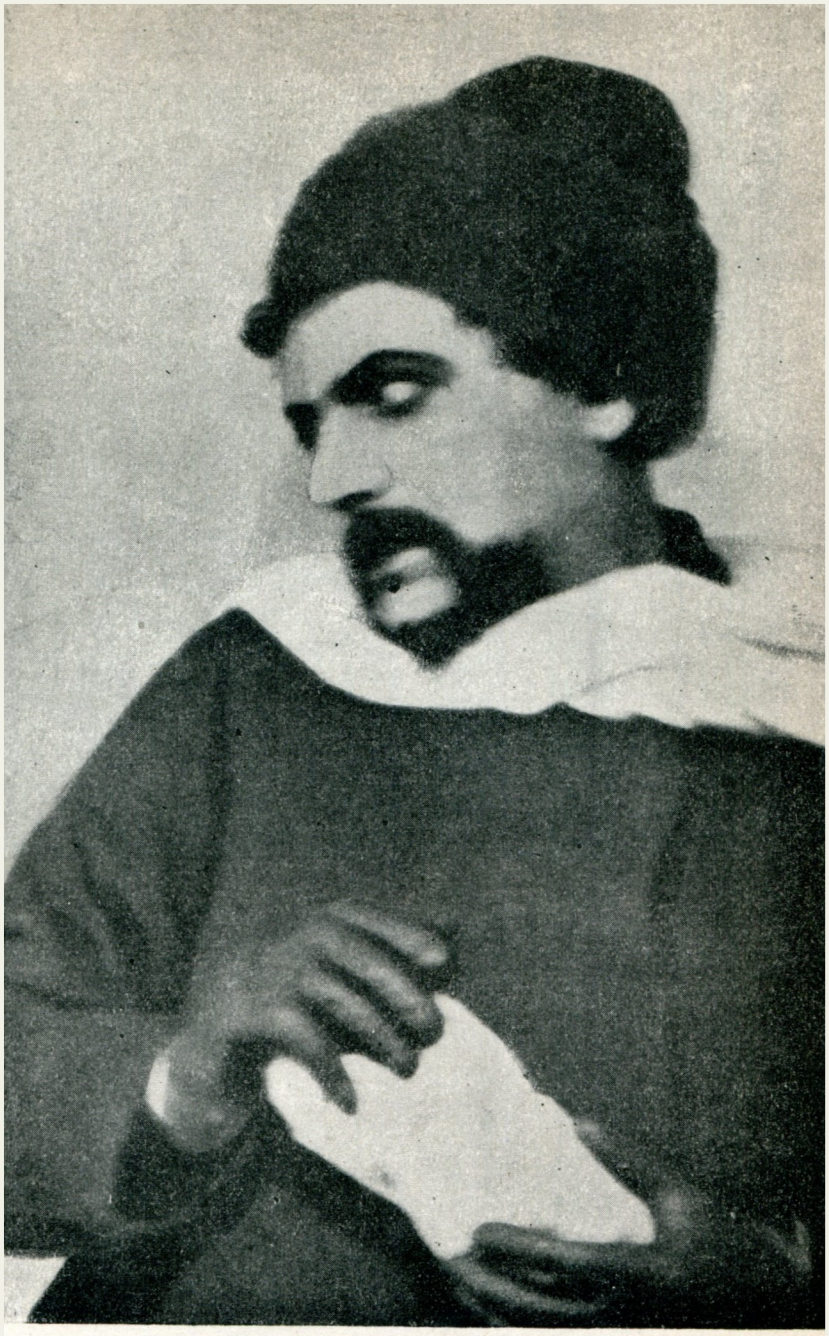
Лейба — „Гайдамаки".
Lejba — „Hajdamaky".

Державна Центр...

Брат Жан — „Жакерія".
Bruder Jean — „Jacquerie".

Брат Жан — „Жакерія".
Bruder Jean — „Jacquerie".

Іван Каляєв — „Напередодні“ („Пролог“).
Iwan Kalajev — „Bei Tagesanbruch“ („Prolog“)

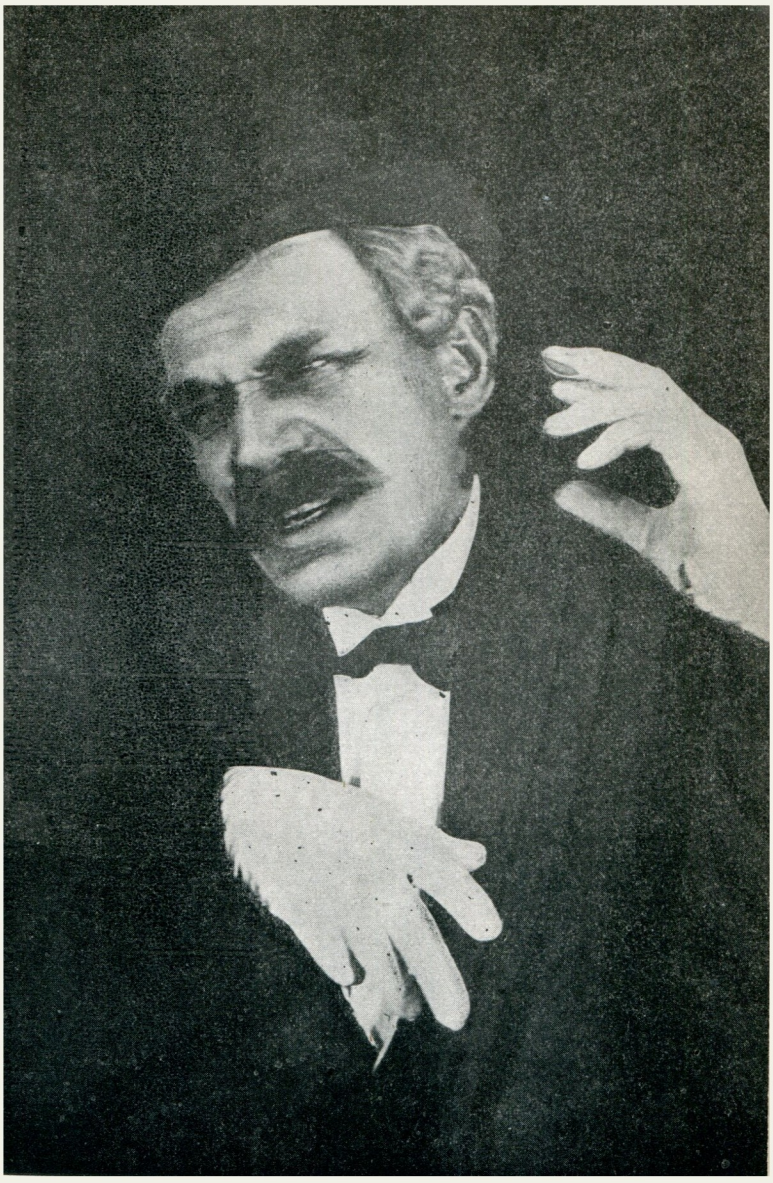


Іван Каляєв — „Напередодні“ („Пролог“).
Iwan Kalajev — „Bei Tagesanbruch“. („Prolog“).

Іван Каляєв — „Напередодні". У в'язниці.
Iwan Kalajev — „Bei Tagesanbruch". Im Gefängnis.

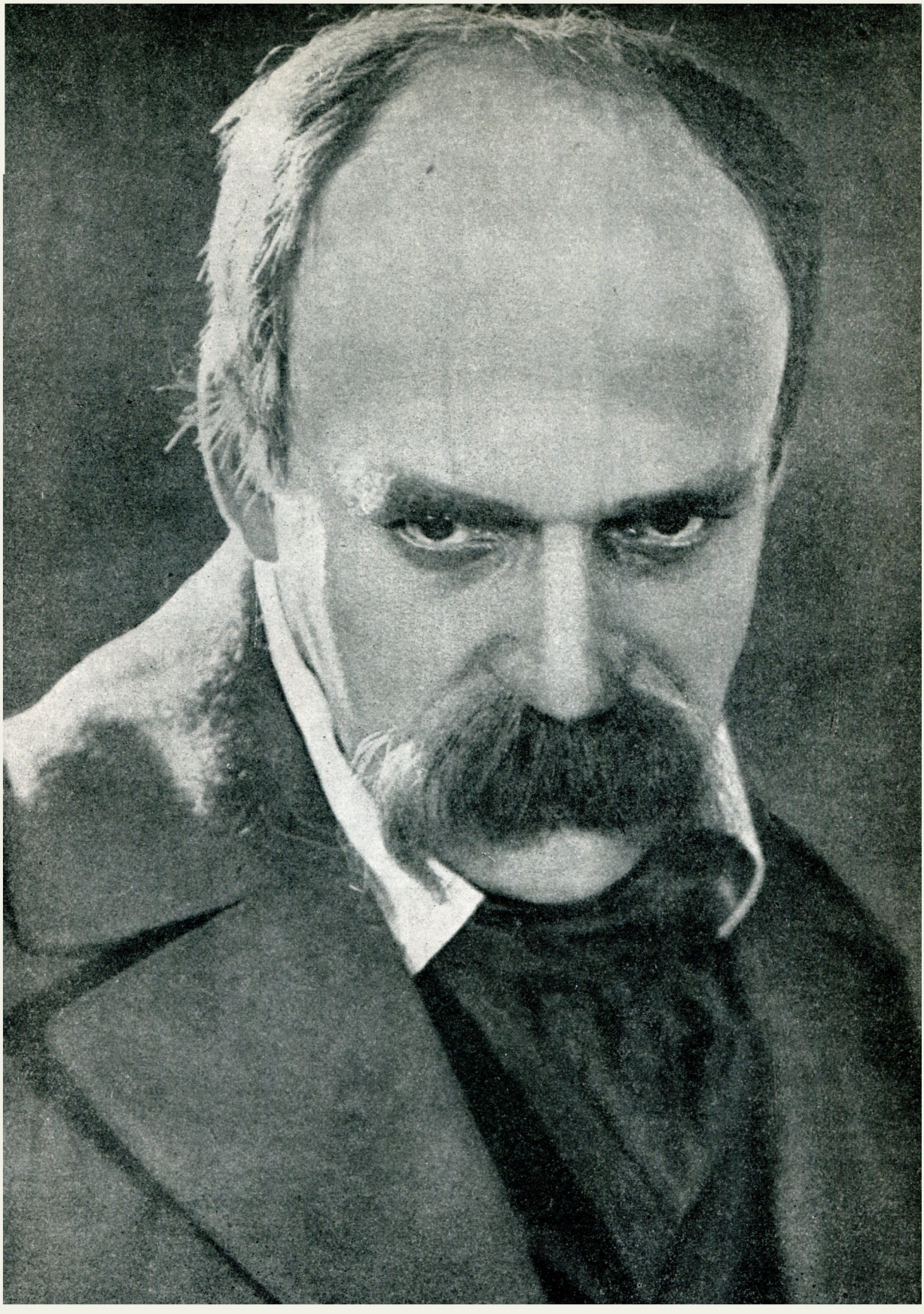
Кіно 1924–1932

Film 1924–1932



Рамзай Макдоналд — „Макдоналд".
R. Makdonald — „Makdonald".

Тарас — „Тарас Шґев'ченко".
Taras — „Taras Schewtschenko".



Тарас — „Тарас Шевченко". На засланні.
Taras — „Taras Schewtschenko". In der Verbannung.

Микола — „Микола Джеря".
Mykola — „Mykola Dsherja".

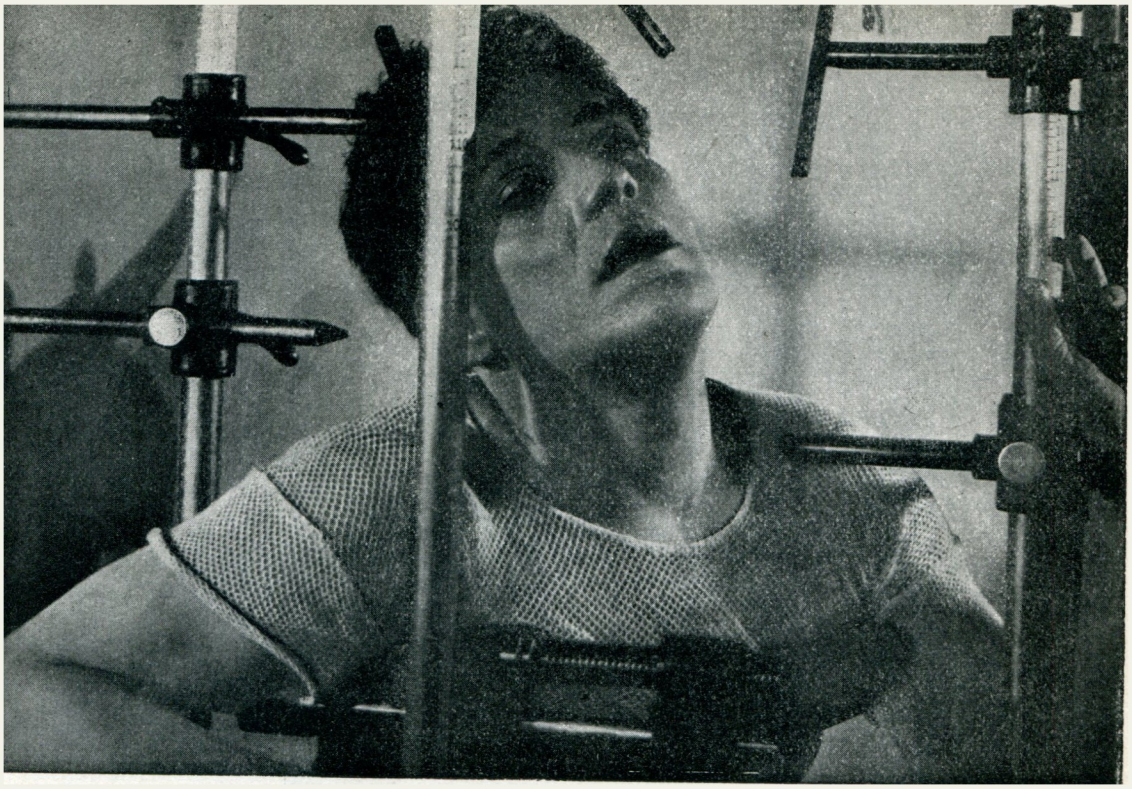
Центр. Науков

Микола — „Микола Джеря".
Mykola — „Mykola Dsherja".

Тарас — „Тарас Трясило".
Taras — „Taras Trjasylo".

Державна Центр. ...бібліотека

Еміль — „Проданий апетит".
Emil — „Der verkaufte Appetit".

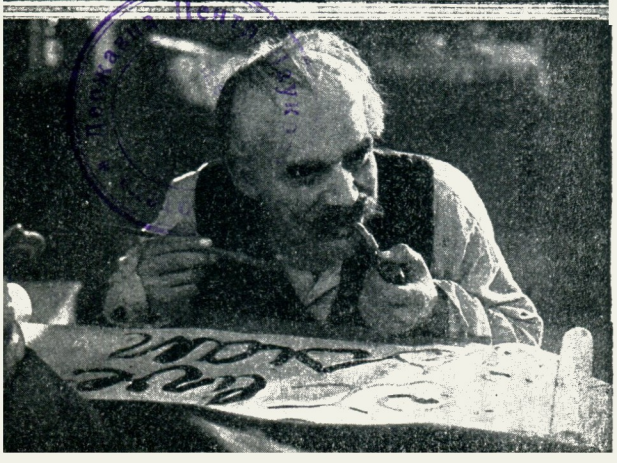


Еміль — „Проданий апетит".
Emil — „Der verkaufte Appetit".

Державна Центр

Джіммі — „Джіммі Гіггінс“. Товариш умирає.
Jimmy — „Jimmy Higgins“. Tod des Kameraden.

Джіммі — „Джіммі Гіггінс".
Jimmy — „Jimmy Higgins".

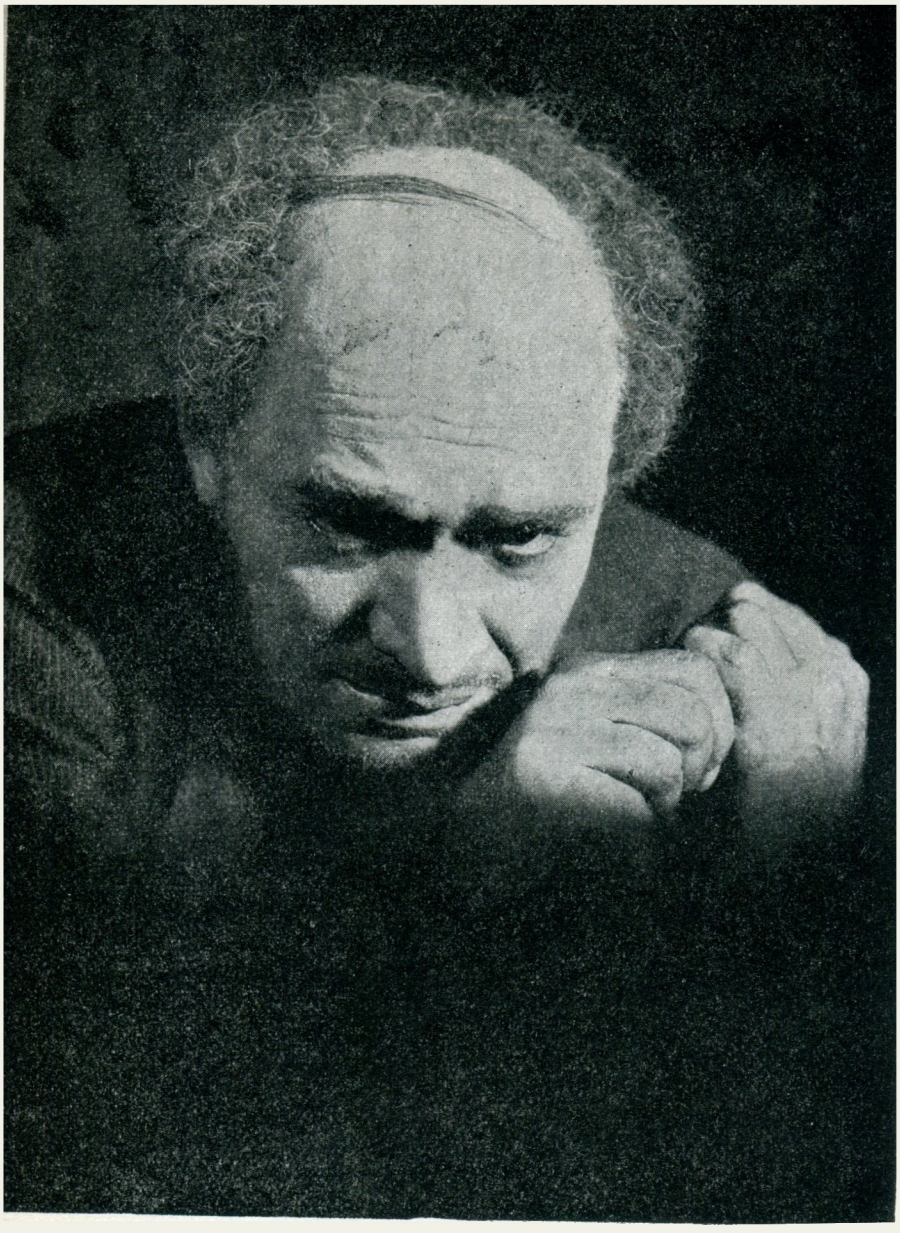


Джіммі — „Джіммі Гіггінс".
Jimmy — „Jimmy Higgins".

Джіммі — „Джіммі Гіггінс".
Jimmy — „Jimmy Higgins".

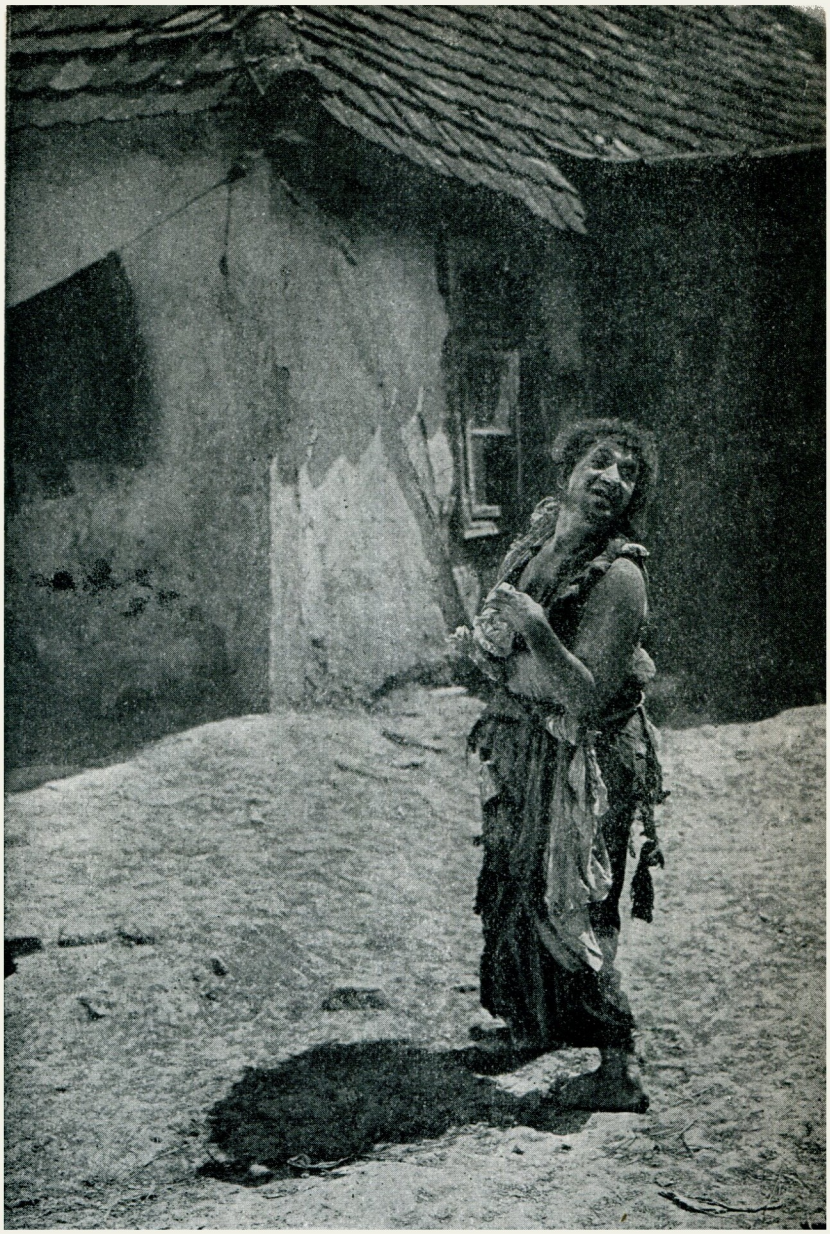
Німецький солдат — „Арсенал“.
Der deutsche Soldat — „Arsenal“.

Німецький солдат — „Арсенал“
Der deutsche Soldat — „Arsenal“



Държавна Център. Наука

Сашка — „Сашка - музикант".
Saschka — „Musikant Saschka".



Йоселе — „П'ять наречених".
Josele — „Fünf Bräutigame".

Центр. Наук

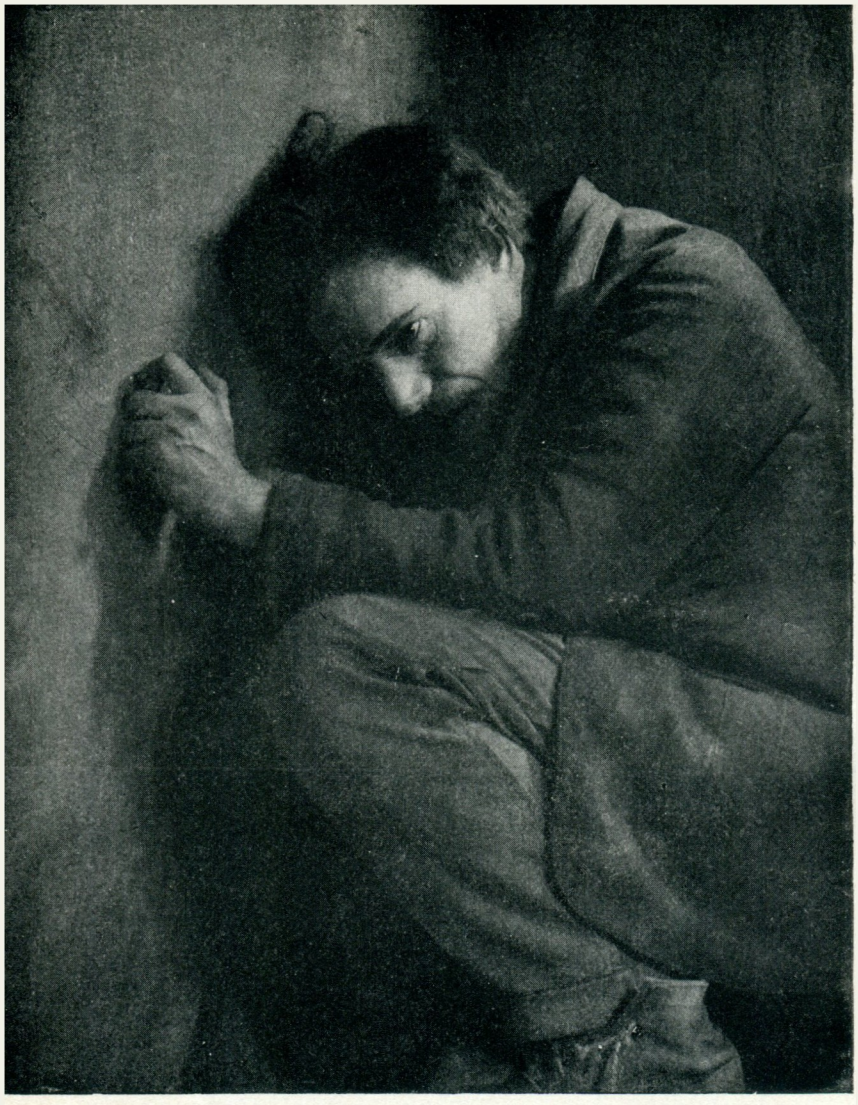
Йоселе — „П'ять наречених". Біля мертвого.
Josele — „Fünf Bräutigame". Beim Toten.

Йоселе — „П'ять наречених". З талесом.
Josele — „Fünf Bräutigame". Mit Talisman.

Державна

Нічний візник — „Нічний візник".
Der Nachtkutscher — „Nachtkutscher".

Грек Кізякатіс — „Зона".
Der Grieche Kisakatis — „Zona".

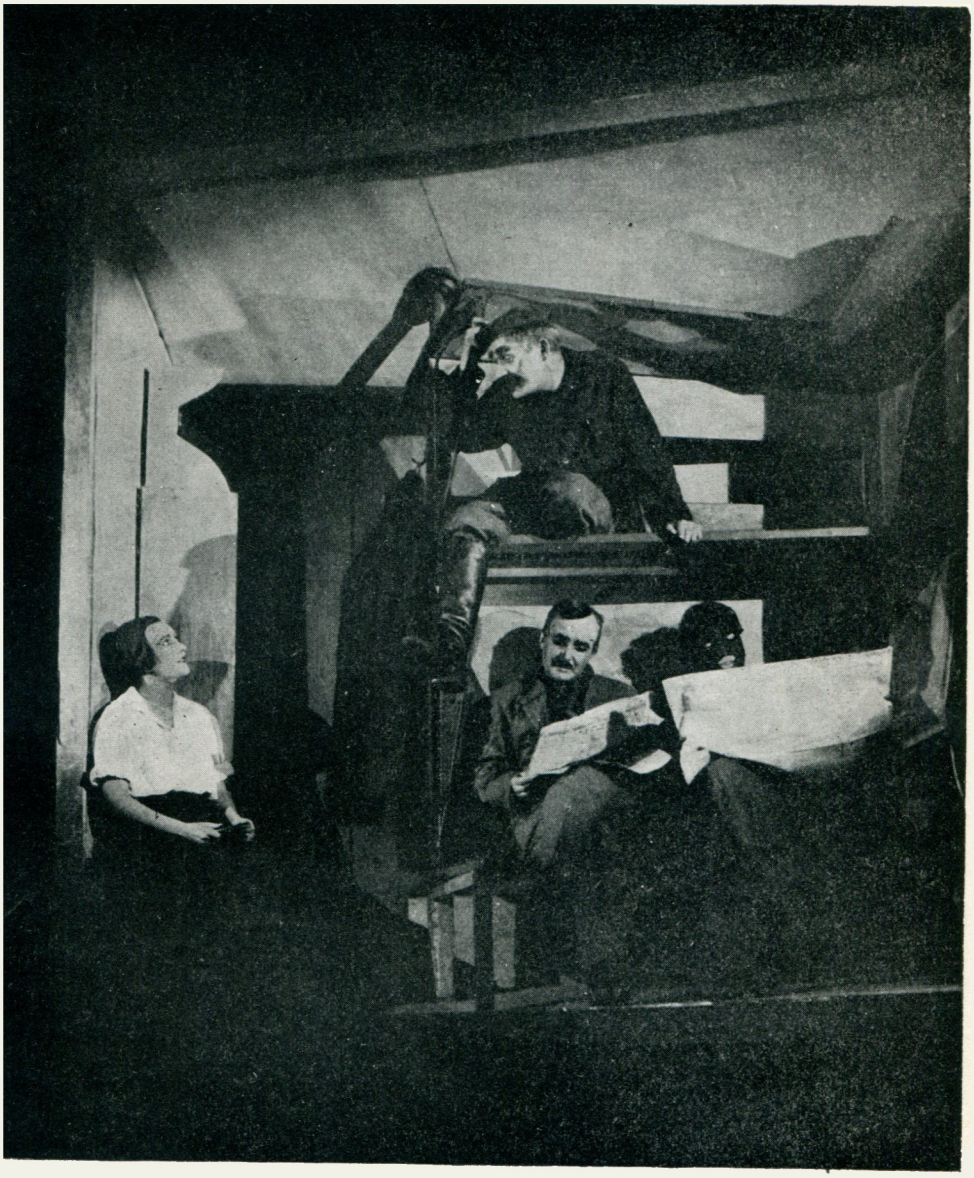


ожавна Шен

Януш — „За стіною".
Janusch — „Hinter der Wand".

Театр Березіль
1926–1932

Das Theater Beresil
1926–1932



Дудар — „Дыктатуўр'а". В поїзді.
Dudar — „Diktatur". Auf der Bahnfahrt.

Дудар — „Диктатура". Фраґмент.
Dudar — „Diktatur". Fragment.

Дудар — „Диктатура". Фрагмент.
Dudar — „Diktatur". Fragment.

Дудар — **„Диктатура“.** Промова.
Dudar — **„Diktatur“.** Die Anrede.

Дудар — „Диктатура". На візках.
Dudar — „Diktatur". Mit Wagen.

Кришка — „Пляцдарм“. У підпіллі.
Kryschka — „Platzdarm“. An der Geheimarbeit.

Кришка — „Пляцдарм“. У жандармерії.
Kryschka — „Platzdarm“. In der Gendarmerie.

Аргіджі — „Тетнулд".
Argidshi — „Tetnuld".

Аргіджі — „Тетнулд".
Argidshi — „Tetnuld".

ржавна Цент

Аргіджі — „Тетнулд". Фраґмент.
Argidshi — „Tetnuld". Fragment.

РЕПРОДУКЦІЇ

Стор. 39. А. Бучма в п'єсі „Шумі Маріца". Галицький театр.

ТЕАТР „БЕРЕЗІЛЬ" 1922—26. КИЇВ

43. Джіммі —„Джіммі Гіггінс".
44. Джіммі —„Джіммі Гіггінс". У шпиталі.
45. Джіммі —„Джіммі Гіггінс". На демонстрацію!
46. Джіммі —„Джіммі Гіггінс".
47. Джіммі —„Джіммі Гіггінс".
48. Воротар-Блазень —„Макбет".
49. Воротар-Блазень —„Макбет".
50. Воротар-Кардинал—„Макбет". Коронація.
51. Воротар-Кардинал —„Макбет".
52. Джім —„Машиноборці".
53. Джім —„Машиноборці". Сцена панів.
54. Лейба —„Гайдамаки". Сцена в корчмі.
55. Лейба —„Гайдамаки".
56. Лейба —„Гайдамаки".
57. Лейба —„Гайдамаки".
58. Брат Жан —„Жакерія".
59. Брат Жан —„Жакерія".
60. Іван Каляєв —„Напередодні" („Пролог").
61. Іван Каляєв —„Напередодні" („Пролог").
62. Іван Каляєв —„Напередодні". У в'язниці.

КІНО 1924—1932

65. Рамзай Макдоналд—„Макдоналд".
66. Тарас—„Тарас Шевченко".
67. Тарас—„Тарас Шевченко".
68. Тарас—„Тарас Шевченко". На засланні.
69. Микола—„Микола Джеря".
70. Микола—„Микола Джеря".
71. Тарас—„Тарас Трясило".
72. Еміль—„Проданий апетит".
73. Еміль—„Проданий апетит".
74. Джіммі—„Джіммі Гіггінс". Товариш умирає.
75. Джіммі—„Джіммі Гіггінс".
76. Джіммі—„Джіммі Гіггінс".
77. Джіммі—„Джіммі Гіггінс".
78. Німецький солдат—„Арсенал".
79. Німецький солдат—„Арсенал".
80. Сашка—„Сашка-музикант".
81. Йоселе—„П'ять наречених"

ABBILDUNGEN

A. Butschma im Drama „Schumi Maritza". Das Theater in Galizien.

DAS THEATER „BERESIL" 1922–26. KYJIW

Jimmy—„Jimmy Higgins".
Jimmy—„Jimmy Higgins". Im Spital.
Jimmy—„Jimmy Higgins". Zur Demonstration!
Jimmy—„Jimmy Higgins".
Jimmy—„Jimmy Higgins".
Der Türhüter, als Narr—„Makbeth".
Der Türhüter, als Narr—„Makbeth".
Der Türhüter, als Kardinal—„Makbeth". Die Krönung.
Der Türhüter, als Kardinal—„Makbeth".
Jimm—„Maschinenstürmer".
Jimm—„Maschinenstürmer". Herren-Szene.
Lejba—„Hajdamaky". Szene in der Schenke.
Lejba—„Hajdamaky".
Lejba—„Hajdamaky".
Lejba „Hajdamaky".
Bruder Jean—„Jacquerie".
Bruder Jean—„Jacquerie".
Iwan Kalajeff—„Bei Tagesanbruch" („Prolog").
Iwan Kalajeff—„Bei Tagesanbruch" („Prolog").
Iwan Kalajeff—„Bei Tagesanbruch". Im Gefängnis.

FILM 1924—1932

R. Makdonald—„Makdonald".
Taras—„Taras Schewtschenko".
Taras—„Taras Schewtschenko".
Taras—„Taras Schewtschenko". In der Verbannung.
Mykola—„Mykola Dsherja".
Mykola—„Mykola Dsherja".
Taras—„Taras Trjasylo".
Emil—„Der verkaufte Appetit".
Emil—„Der verkaufte Appetit".
Jimmy—„Jimmy Higgins". Tod des Kameraden.
Jimmy—„Jimmy Higgins".
Jimmy—„Jimmy Higgins".
Jimmy—„Jimmy Higgins".
Der deutsche Soldat—„Arsenal".
Der deutsche Soldat—„Arsenal".
Saschka—„Musikant Saschka".
Josele—„Fünf Bräutigame".

82. Йоселе—„П'ять наречених". Біля мертвого. Josele—„Fünf Bräutigame". Beim Toten.
83. Йоселе—„П'ять наречених". З талесом. Josele—„Fünf Bräutigame". Mit Talisman.
84. Нічний візник—„Нічний візник". Der Nachtkutscher—„Nachtkutscher".
85. Грек Кізякатіс—„Зона". Der Grieche Kisakatis—„Zona".
86. Януш—„За стіною". Janusch—„Hinter der Wand".

ТЕАТР „БЕРЕЗІЛЬ" 1926—1932. ХАРКІВ

DAS THEATER „BERESIL" 1926—1932. CHARKIW

89. Дудар—„Диктатура". В поїзді. Dudar—„Diktatur". Auf der Bahnfahrt.
90. Дудар—„Диктатура". Фраґмент. Dudar—„Diktatur". Fragment.
91. Дудар—„Диктатура". Фраґмент. Dudar—„Diktatur". Fragment.
92. Дудар—„Диктатура". Промова. Dudar—„Diktatur". Die Anrede.
93. Дудар—„Диктатура". На візках. Dudar—„Diktatur". Mit Wagen.
94. Кришка—„Пляцдарм". У підпіллі. Kryschka—„Platzdarm". An der Geheimarbeit.
95. Кришка—„Пляцдарм". У жандармерії. Kryschka—„Platzdarm". In der Gendarmerie.
96. Аргіджі—„Тетнулд". Argidshi—„Tetnuld".
97. Аргіджі—„Тетнулд". Argidshi—„Tetnuld".
98. Аргіджі—„Тетнулд". Фраґмент. Argidshi—„Tetnuld". Fragment.

РОЛІ АМВРОЗІЯ БУЧМИ

1. Корженьовський — Верховинці: Антось, Комісар.
2. Іван Франко — Украдене щастя: Жандар, Михайлик, Микола, Парубок на весіллі.
3. Іван Франко — Учитель: Єврей.
4. Пачовський — Сонце руїни: Брюховецький, Турецький посол.
5. Манько — Нещасне кохання: Сват.
6. Тогобочний — Жидівка-вихристка: Лейба, Степан.
7. Старицький — Ой не ходи, Грицю: Гриць, Хома, Потап, Ворожка.
8. Старицький — Циганка Аза: Отаман Апраша.
9. Старицький — Зимовий вечір: Захожий.
10. Старицький — За двома зайцями: Голохвостий, Орест, Кирило, Старий Сірко.
11. Спажинський — Кума Марта: Дячок, Полковник.
12. Карпенко-Карий — Сава Чалий: Гнат Голий.
13. Карпенко-Карий — Гандзя: Романів брат (у театрі Садовського).
14. Грінченко — Серед бурі: Дід Денис (перша роля А. Бучми).
15. Старицький — Павло Полуботок: Полуботок, Піп.
16. Грінченко — Степовий гість: Яким (Степовий гість), Сторож.
17. Карпенко-Карий — Сувта: Петро, Михайло, Іван.
18. Карпенко-Карий — Мартин Боруля: Омелько, Гервасій.
19. Карпенко-Карий — Хазяїн: Маюфес, Курц, Пузир.
20. Карпенко-Карий — Безталанна: Іван.
21. Карпенко-Карий — Житейське море: Хвиля.
22. Кропивницький — Дай серцю волю: Омелько.
23. Кропивницький — Пошились у дурні: Кукса, Писар, Антін.
24. Кропивницький — Вій: Горобець, Хорунжий.
25. Кропивницький — Невольник: Степан, Опара, Неплюй, Недобитий.
26. Володський — Панна штукарка: Глухий дід, Молодий гість.
27. Котляревський — Наталка Полтавка: Виборний, Микола, Возний.
28. Гулак-Артемовський — Запорожець за Дунаєм: Карась, Турок.
29. Васильченко — На перші гулі: Дід, Батько, Тиміш.
30. Суходольський — Хмара: Молодий.
31. Черкасенко — Казка старого млина: Мірошник.
32. Черкасенко — Про що тирса шелестіла: Роман.
33. Старицька-Черняхівська—Гетьман Дорошенко: Посол.
34. Васильченко — Куди вітер віє: Корецький.
35. Винниченко — Брехня: Іван Стратонович, Андрій Карпович.

36. Винниченко — Гріх: Ніздря, Батько, Сталінський.
37. Винниченко — Молода кров: Професор, П'яниця.
38. Винниченко — Базар: Цімес Маркович.
39. Винниченко — Чорна пантера: Мулен, Білий ведмідь.
40. Винниченко — Панна Мара: Чубківський, Срібний, Прикажчик.
41. Леся Українка — Камінний господар: Дон-Жуан.
42. Ібсен — Примари: Енгстранд, Освальд.
43. Ібсен — Нора: Покривджений адвокат.
44. Пшибишевський — Золоте руно: Муж.
45. Жулавський — Йоля: Арно.
46. Гавптман — Затоплений дзвін: Водяний.
47. Зудерман — Батько: Батько.
48. Ростан — Романтичні: Батько.
49. Гаєрманс — Загибель надії: Баренд, Кобус, Сімон, Герд.
50. Мірбо — Самсон і Даліла: Режисер.
51. Гоголь — Ревізор: Йосип, Хлестаков.
52. Фляксман — Танок бюрократів: Селянин.
53. Ґорький — На дні: Барон.
54. Чіріков — Євреї: Нахман.
55. Гордін — Міра Ефрос: Соломон, Нухім, Син.
56. Гордін — Сатана: Бахтін, Хацкелів син.
57. Гордін — Сирітка Хася: Батько.
58. Гордін — За океаном: Паралітик.
59. Шіллер — Вільгельм Тель: Баумґартен.
60. Мольєр — Манірниці: Слуга.
61. Гольдоні — Мірандоліна: Кавалер, Маркіз, Фабріціо (слуга).
62. Мольєр — Тартюф: Орґон.
63. Бомарше — Фіґаро: Базіліо, Суддя Брідуазон.
64. Гуцков — Урієль-Акоста: Бен-йо-Хац, Бен-а-Кіб, Урієль Акоста.
65. Марк-Твен — Чоловік, що редаґував хлібороба: Редактор.
66. Лендель — Тайфун: Старий японець.
67. Лендель — Генріх Наварський: Генріх.
68. Карпенко-Карий — Паливода: Доїжджачий, Придворний, Паливода, Батько.
69 Оперета — Циганська любов: Простак.
70. Оперета — Циганський барон: Перший циган, Другий циган, Третій циган.
71. Суліван — Мікадо: Кі-кі, Пу-Ба, Мікадо.
72. Опера — Фавст: Ваґнер.
73. Опера — Євген Онєгін: Секундант.
74. Опера — Травіята: Лікар.
75. Ставив п'єсу Ібсена — Північні велетні.

Державна Цен

76. Шекспір — Макбет: Воротар (Кардинал, Косар, Блазень).
77. За Сінклером — Джіммі Гіґґінс: Джіммі.
78. Толер — Машиноборці: Джім.
79. За Меріме — Жакерія: Брат Жан.
80. Микола Куліш — Комуна в степах: Лука.
81. За Поповським — Напередодні: Каляєв.
82. Курбас-Бондарчук — Пролог: Каляєв.
83. Микола Куліш — Мина Мазайло: Тьотя Мотя.
84. Ярошенко — Шпана: Стрижак.
85. Микитенко — Диктатура: Дудар.
86. Первомайський — Невідомі солдати: Півоваров.
87. Народження велетня: Незаможник.
88. Ірчан — Пляцдарм: Кришка.
89. За Дедіяні — Тетнулд: Аргіжді.
90. Тобілевич — Хазяїн: Пузир.

КІНО

1. Вендета — (режисер Курбас): Швайцар.
2. Макдоналд — (режисер Курбас): Макдоналд.
3. Сон куркуля — (режисер Перегуда): Незаможник.
4. Арсенальці — (режисер Курбас): Молодий робітник-арсеналець.
5. Тарас Шевченко: Шевченко.
6. Тарас Трясило: Трясило.
7. Микола Джеря: Джеря.
8. За стіною — (режисер А. Бучма): Януш.
9. Проданий апетит — (режисер Охлопков): Шофер Еміль.
10. Напередодні — (режисер Грічер): Сашка-музикант.
11. Укразія — (режисер Чардинін): Козацький полковник.
12. Нічний візник — Нічний візник.
13. Арсенал — (режисер Довженко): Німецький солдат, отруєний газами.
14. Джіммі Гіґґінс — (режисер Тасін): Джіммі.
15. П'ять наречених: Лейзор, Йоселе.
16. Атака: Німецький робітник Йоган.
17. Приємного апетиту: Кухар-шеф.
18. Зона — (звуковий фільм, режисер Купчинський): Грек Кізякатіс.

Цей список ролей Амврозія Бучми досить неповний. Багато ролей, що вже забулися сьогодні, не далось відновити через загибель матеріялів з мандрівних часів Франківського театру або тому, що матеріялів, — скажімо з галицького театру,— взагалі нема в УСРР.

ЗМІСТ

К. Буревій — А. Бучма 9
Zusammenfassung 33
Репродукції 39
Список репродукцій 101
Ролі Амвросія Бучми 103

Державна Центр

LIFE AND WORK OF THE UCRAINIAN ACTOR AMVROSI BUCHMA BY KOST BUROVI. PUBLISHERS: RUCH. KHARKIV, 1933.